Adq: 47998

Mar 84355

3R
1269

Título original: *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*

© Thames & Hudson Ltd., Londres, 2002

© Ediciones Akal, S. A., 2005
para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN-10: 84-460-2062-9

ISBN-13: 978-84-460-2062-2

Depósito legal: M. 36.103-2005

Impreso en Lavel, S. A.

Humanes (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en

La Mente en la Caverna

La conciencia y los orígenes del arte

David Lewis-Williams

Traducción
Enrique Herrando Pérez

-akal-

R. 31952

Índice

Prólogo 7

Tres cuevas: Tres unidades de tiempo 13

1 Descubriendo la Antigüedad humana 19

2 Buscando respuestas 43

3 Una ilusión creativa 71

4 La materia de la mente 103

5 Estudio de caso concreto 1: arte rupestre de los san del sur de África 139

6 Estudio de caso concreto 2: arte rupestre norteamericano 167

7 Un origen de la realización de imágenes 185

8 La caverna en la mente 209

9 Cueva y comunidad 233

10 Cueva y conflicto 273

Nota final 293

Bibliografía y guía de lecturas adicionales 299

Agradecimientos 327

Créditos de las ilustraciones 329

Prólogo

> La humanidad siempre se plantea solamente el tipo de problemas que puede resolver; ya que, al examinar la cuestión más detenidamente, se hallará siempre que la propia tarea surge únicamente cuando las condiciones materiales para su solución existen ya o están, al menos, en proceso de formación.
>
> KARL MARX, *Contribución a la crítica de la economía política* (1859)

La publicación de este libro marca el final de un siglo de investigación sobre el arte del Paleolítico superior, y el comienzo de otro. Fue en 1902 cuando Emile Cartailhac, un influyente arqueólogo francés que había rebatido con vehemencia la autenticidad de los descubrimientos que se habían realizado en las cuevas francesas y españolas, se retractó y publicó su ahora famoso artículo *Mea culpa d'un sceptique*. El extendido, aunque no total, escepticismo que había negado a la gente prehistórica del periodo del Paleolítico superior la capacidad para producir arte desapareció de inmediato. De golpe, el estudio del arte del Paleolítico superior se hizo respetable, y nació una nueva industria académica.

Ahora, poco más de un siglo más tarde, nos preguntamos cuánto hemos aprendido desde que Cartailhac cambiara de opinión. Desde luego, nuestro conocimiento de los datos del arte del Paleolítico superior ha aumentado enormemente. Conocemos muchos más emplazamientos, tanto subterráneos como al aire libre; disponemos de detallados inventarios de las imágenes de la mayoría de los emplazamientos más importantes; se han inspeccionado muchas cuevas y tenemos mapas que muestran la ubicación precisa de cada una de las imágenes; conocemos la antigüedad de muchas de las imágenes; poseemos ingentes colecciones de arte mueble de espléndida factura; se han excavado meticulosamente cuevas y refugios en la roca; hasta conocemos los ingredientes de algunas de las pinturas que utilizaban los antiguos creadores de imágenes. Sin embargo, a pesar de toda esta información, no parece que estemos más cer-

dra caliza de Francia y España para crear imágenes en total oscuridad –además de las que se realizaron en áreas con luz diurna y sobre piezas portátiles de piedra, hueso, marfil y cuerno–. No sabemos lo que significaban las imágenes para quienes las hacían y para aquellos que las contemplaban. Al menos, no hay unanimidad en torno a estas cuestiones fundamentales, y el mayor enigma de la arqueología –el de cómo llegamos a ser humanos y, en el proceso, comenzamos a hacer arte– continúa seduciéndonos.

Muchos investigadores, especialmente los de Francia y España, creen que todavía se necesitan más «datos» antes de poder «teorizar». ¿Pero cómo distinguiremos el momento en el que tengamos «suficientes» datos para empezar a trabajar sobre explicaciones? ¿Alcanzarán nuestros datos una masa crítica, harán implosión y se reconfigurarán automáticamente en forma de una explicación? Difícilmente. ¿O no es tanto una cuestión de cantidad de datos como de una determinada información crucial, alguna observación excepcionalmente perspicaz que aún está por hacer en las cuevas, que hará que todos los demás datos acumulados encajen y nos proporcionará una explicación convincente? Más nos valdría buscar el santo Grial.

Aunque es posible que Karl Marx se muestre excesivamente optimista en el epígrafe que precede a este prólogo, creo que un siglo de investigación sí nos ha proporcionado «suficientes» datos, las «condiciones materiales» para aventurar una explicación general y convincente de una gran cantidad del arte del Paleolítico superior –no de la totalidad del mismo–, y, además, para explicar algunos rasgos, hasta ahora inexplicables, de las imágenes y de sus frecuentemente curiosos contextos. Lo que actualmente necesitamos no son más datos aún (aunque más datos siempre serán bienvenidos), sino más bien un replanteamiento radical de lo que ya sabemos.

Esto no quiere decir que ya podamos responder a todas y cada una de las preguntas; *no tenemos que explicarlo todo para poder explicar algo*. Más bien, nos podemos formar una idea general de por qué las personas del Paleolítico superior realizaron imágenes, y, sobre todo, de lo que les empujó al interior de las oscuras cavernas para crear imágenes ocultas. Podemos ir más lejos: yendo más allá de esas generalizaciones, podemos entender algunos rasgos específicos de las cuevas y las imágenes. No obstante, repito, todavía queda mucho que averiguar. Este libro no trata de responder a todas y cada una de las preguntas que pueden plantearse. La explicación que propongo no pretende bajar el telón sobre la investigación acerca del arte del Paleolítico superior. Al contrario: abrirá, como dejaré claro capítulo tras capítulo, nuevos y más profundos interrogantes.

Lo que hoy nos falta no es una enorme recopilación de datos o alguna pieza crucial, pero perdida, de un rompecabezas. Necesitamos un *método* que nos haga comprender los datos de los que ya disponemos. La metodología, el estudio del método, es la cuestión crucial. Los métodos no deberían confundirse con las técnicas, como la datación por radiocarbono, el análisis por ordenador, o la realización de copias exactas de las imágenes. El método es la forma de argumentación que un investigador emplea para

que se necesitan técnicas de datación precisas, pero no están de acuerdo en qué forma de argumentación nos podrá hacer llegar a una conclusión convincente. La consecuencia de esto es que la comunicación entre los investigadores que tratan de explicar el fenómeno del arte de las cuevas del Paleolítico superior pasa por un mal momento. Los malentendidos abundan, se acumulan y se vuelcan en forma de difamación. No es de extrañar, pues, que actualmente muchos investigadores sean agnósticos consumados. Se distancian de aquellos que sí intentan ofrecer explicaciones y se concentran en la recopilación de datos.

La falta de metodología en la investigación sobre el arte del Paleolítico superior nos ha llevado a una confusión acerca de las prioridades. Necesitamos tener una idea clara de qué preguntas necesitamos responder antes de poder probar a plantear otras; necesitamos saber qué preguntas, por muy fascinantes que sean, pueden ser apartadas de forma segura sin que esto impida el progreso de nuestra explicación. Esto es lo que trato de hacer en este libro: circunnavego varios escollos en los que se ha hundido el debate y avanzo hacia las preguntas cruciales que sí podemos responder.

Comienzo trazando en líneas generales cómo el descubrimiento del arte del Paleolítico superior, que tuvo lugar en el siglo XIX, junto con el enorme impacto de la obra de Charles Darwin sobre la evolución, cambió radicalmente la forma en la que nos concebimos a nosotros mismos y en la que consideramos nuestro lugar en la naturaleza y en la historia (capítulo 1). En efecto, es difícil sobrestimar el efecto que estos cambios tuvieron en el pensamiento occidental. No obstante, como repetidamente señalo en capítulos posteriores, las formas de pensamiento predarwinianas y la creencia en la existencia de un reino no material, aunque enormemente reducidas, no han desaparecido. En el ámbito vulgar, todavía quedan creacionistas que defienden un único momento milagroso en el que toda la vida y la tierra tal como la conocemos aparecieron por edicto divino. Yo afirmo que la explicación de la presencia de esta incómoda dicotomía en el pensamiento moderno radica en lo más profundo del cerebro humano.

Con el fin de prepararnos para una discusión sobre el funcionamiento del cerebro, describo el descubrimiento del arte del Paleolítico superior (capítulo 2) y algunos de los muy encendidos debates de la época. Estas polémicas han proyectado largas sombras. Después examino una serie de explicaciones sucesivas que diversos autores han propuesto para explicar este arte (capítulo 3). Cada una de ellas era, en cierto sentido, propia de su época, ya que no podemos escapar fácilmente del contexto social y filosófico en el que vivimos. Sin duda, la explicación que yo propongo también acusa su propia contextualidad. Pero rebato esas formas de relativismo, actualmente populares en algunos ámbitos, que niegan la posibilidad misma de acercarnos cada vez más a un pasado que realmente sucedió de la forma en que lo hizo.

Los seres humanos evolucionaron de una forma y no de otras; comenzaron a hacer arte por ciertas razones y no por otras. Para separar las hipótesis válidas de las fútiles, examino el papel de la inteligencia y la conciencia en la prehistoria (capítulo 4). Sos-

dad global de la conciencia humana, se han concentrado solamente en una parte de ella y han convertido esa parte en la característica distintiva de lo que es un ser humano plenamente moderno en lo anatómico y en lo cognitivo. Aquí examino la interacción entre la actividad mental y el contexto social: ¿de qué manera, pregunto, determinadas ideas sobre la experiencia humana que son compartidas por una comunidad afectan a la actividad mental de los individuos, y cómo el acceso socialmente controlado a determinados estados mentales se convierte en una base para la discriminación social?

Para consolidar las conclusiones a las que llegan los cuatro primeros capítulos, ofrezco dos estudios de casos concretos de formas en las que las imágenes mentales pueden traducirse en arte rupestre. Los dos ejemplos son los san del sur de África y los pueblos primitivos del lejano oeste de Norteamérica (capítulos 5 y 6). Es importante observar que mi método no consiste en razonar por analogía, trasladando las conclusiones de estos estudios de casos concretos al arte de la Europa occidental del Paleolítico superior, ya que eso supondría tropezar en la misma trampa en la que cayeron muchos de los primeros investigadores. El sur de África y Norteamérica solamente proporcionan ejemplos instructivos de lo que puede suceder cuando las imágenes mentales se convierten en imágenes visuales sobre rocas y en cuevas.

El capítulo 7 pasa a explorar la posibilidad de que las personas del Paleolítico superior se sirvieran de lo que llamamos estados alterados de conciencia para moldear su sociedad y de que utilizaran las imágenes como un medio para establecer y definir las relaciones sociales. El capítulo examina dos tipos de conciencia: la conciencia primaria y la conciencia de nivel superior. Sostengo que el desarrollo de la conciencia de nivel superior hizo posible –aunque no inevitable– la creación de imágenes. Fue en este momento cuando la realización de imágenes (arte), la religión y las distinciones sociales aparecieron en Europa occidental: en ese momento concreto y en ese lugar (este libro no se ocupa de todo el mundo), la realización de imágenes, la religión y las distinciones sociales constituyeron un «paquete global».

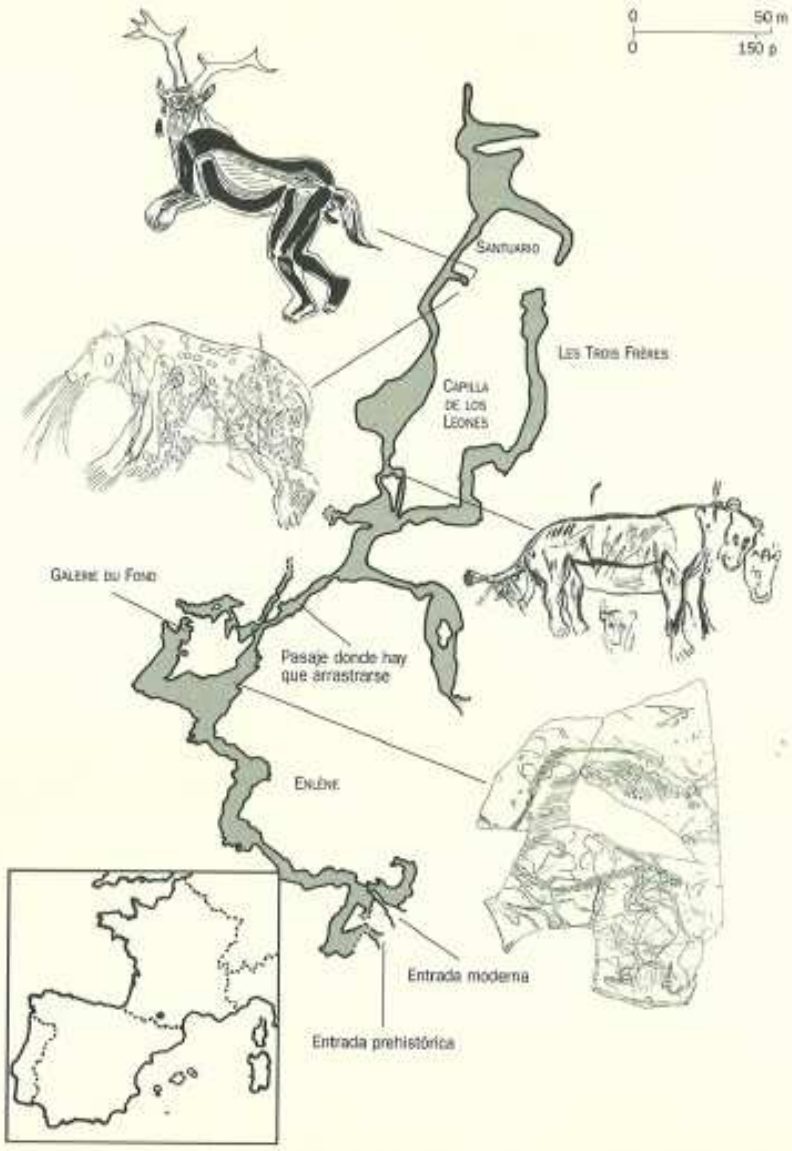
El capítulo 8 utiliza las ideas desarrolladas en capítulos anteriores para ocuparse de algunos elementos extremadamente enigmáticos del arte de las cuevas del Paleolítico superior. Demuestro que los misterios de este arte no son, como pueden parecer en un principio, enigmas dispares. Más bien, se entrelazan y responden a una explicación unificada, aunque de composición múltiple. Para demostrar la eficacia de esta explicación tengo en cuenta el amplio espectro del arte de las cuevas del Paleolítico superior. Pero tal generalización no puede proporcionarnos una respuesta definitiva.

Por consiguiente, en el capítulo 9 recurro al análisis de dos cuevas que muestran un claro contraste entre sí y examino sus topografías y la manera en que la gente reaccionaba ante las muy diversas cámaras, pasajes y pequeños *diverticules*. Aquí vemos que las embellecidas cuevas no eran meros reflejos de la sociedad y el pensamiento del Paleolítico superior. Al contrario, estaban profundamente implicadas en la conformación de la vida de ese periodo.

Finalmente, el capítulo 10 examina la otra cara de la moneda: la sociedad [illegible]

ocupamos del origen de la sociedad humana, de sus tensiones y sus distinciones. El Paleolítico superior no fue el Edén antes de la Caída. La fruta prohibida se probó tan pronto como nuestros antepasados dejaron de ser prehumanos y se hicieron plenamente humanos.

A mi modo de ver, no existe un enigma arqueológico mayor que el del arte subterráneo de la Europa occidental del Paleolítico superior. Todo aquel que se ha agachado y se ha arrastrado bajo tierra a lo largo de un estrecho pasaje completamente oscuro durante más de un kilómetro, se ha deslizado por bancos de fango y ha vadeado oscuros lagos y ríos ocultos para enfrentarse, al final de tan arriesgado viaje, con una pintura de un mamut peludo extinguido o de un poderoso bisonte encorvado, jamás volverá a ser el mismo. Cubierto de barro y exhausto, el explorador estará contemplando la ilimitada *terra incognita* de la mente humana.



Tres cuevas: tres unidades de tiempo

Unidad de tiempo I

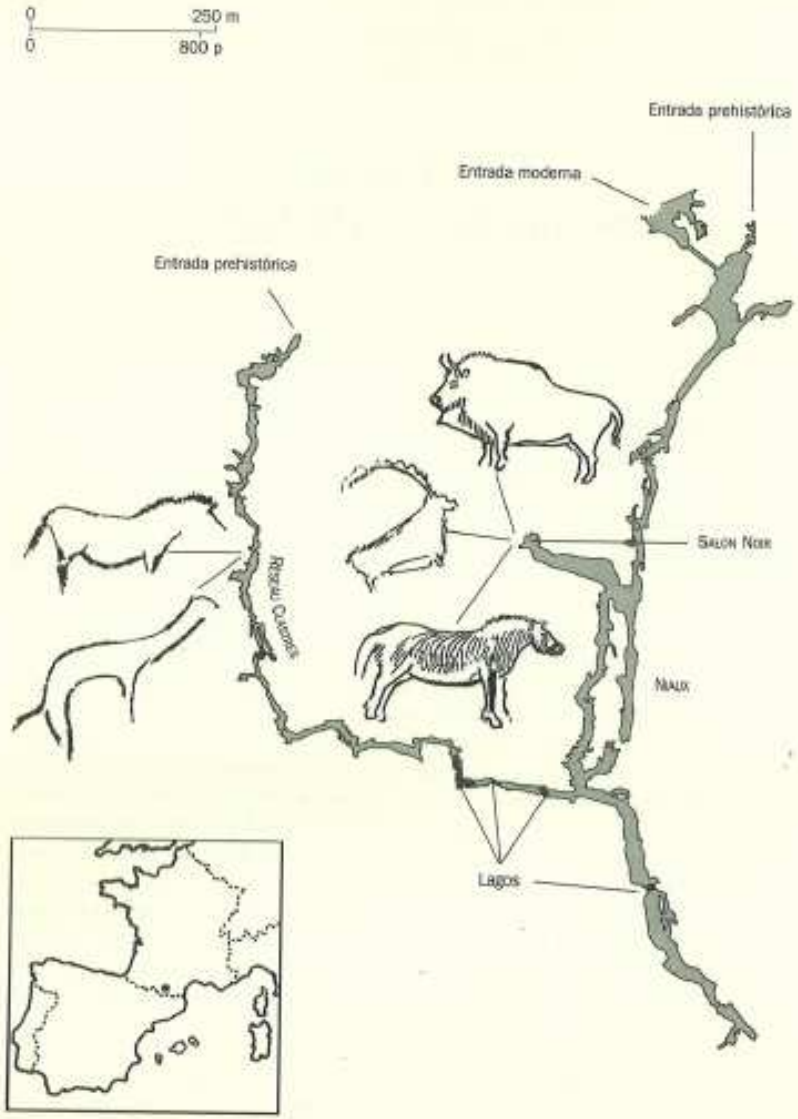
Tiempo: hace entre 13.000 y 14.000 años
Lugar: las cuevas del Volp (Enlène y Les Trois Frères), Ariège, Francia

Un hombre penetra por la estrecha abertura de una cueva de piedra caliza. Asiendo una parpadeante lámpara de sebo y un pequeño objeto precioso, va adentrándose lentamente en las oscuras profundidades. Pronto percibe un denso humo y el agobiante olor a huesos de animales que están siendo quemados. Escucha extraños sonidos que resuenan desde la oscuridad. Sabe que, en medio de ese humo, hay personas que graban imágenes de animales sobre pequeños fragmentos de piedra, y que realizan cortes sobre ellas en forma de múltiples líneas.

La oscuridad, salvo por la luz temblorosa de su lámpara de sebo, es total. Rodea un pozo que parece no tener fondo, del cual emergen ruidos de agua que se precipita con fuerza. Entonces, arrodillándose, gira hacia su derecha y se arrastra por un túnel de escasa altura. De repente aparece en una cámara de alta bóveda. La luz de su lámpara no llega a sus oscuros extremos. Se halla de pie en una pálida isla de luz, suspendida en la oscuridad.

Adentrándose más, a tientas, en las profundidades, encuentra una pequeña cámara lateral. Allí se enfrenta a él un león. Parece salir flotando de la pared en la que está grabado. Con cuidado, clava su valioso objeto –un diente de oso de las cavernas– en un hueco de la pared. Ha completado parte de su misión. Pero aún queda algo más por hacer.

Desciende aún más hacia las profundidades del pasaje central de la cueva. Al pie de una pendiente resbaladiza y fangosa encuentra una pared tupidamente cubierta por imágenes de animales y líneas rayadas. Tras intentar descifrar las enmarañadas imágenes, levanta su lámpara por encima de su cabeza y mira hacia arriba: allí, en un saliente que se halla muy por encima de él, surge poderosamente una figura, parte humana,



2. La cueva de Niaux, con su extensión, Réseau Clastres. En tiempos prehistóricos el acceso a Réseau Clastres se encontraba en lo que ahora es su punto más bajo.

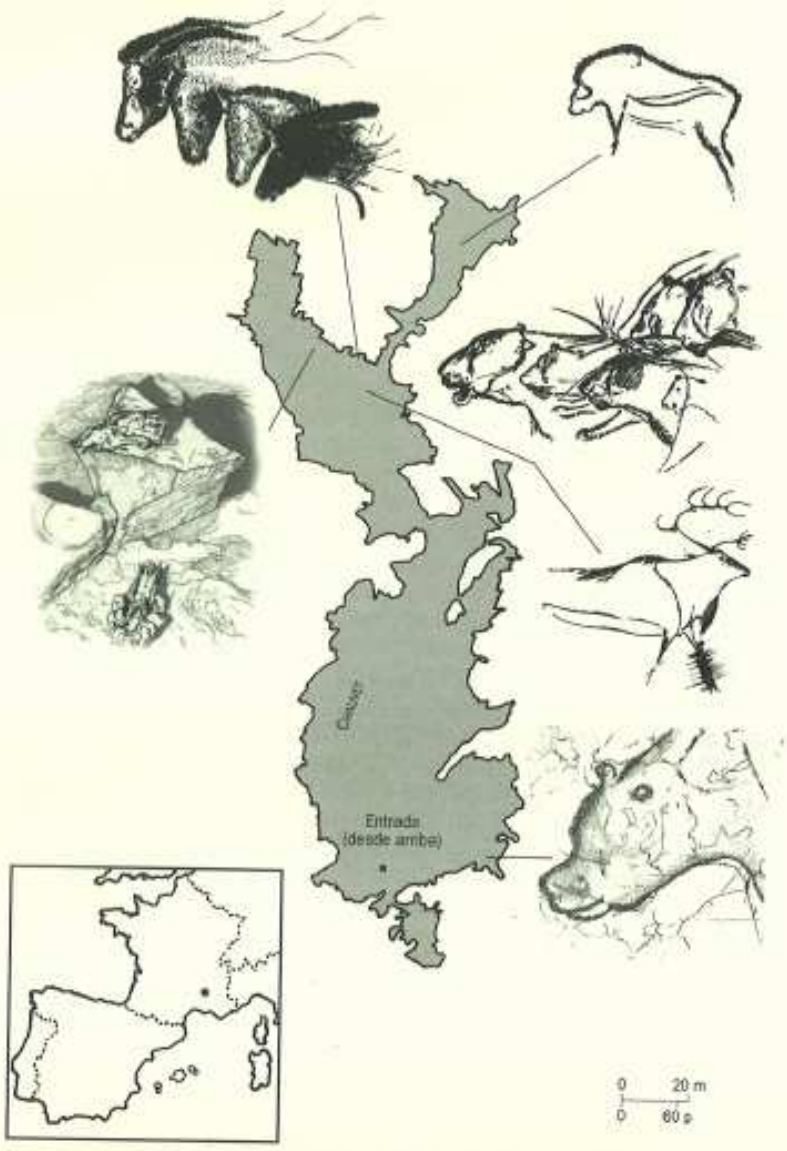
Unidad de tiempo II

TIEMPO: año 1660
LUGAR: cueva de Niaux, Ariège, Francia

Ruben de la Vialle y algunos compañeros entran en una profunda cueva cercana a la pequeña ciudad de Tarascon. La caverna es una atracción turística local, una maravilla natural. De la Vialle penetra en un pasaje de bóveda alta de 450 metros de largo, gira hacia una galería lateral y asciende 200 metros hasta la cámara que actualmente se conoce como Salon Noir.

Aquí termina el pasaje, y él conmemora su visita inscribiendo su nombre y la fecha en la pared de la cámara. Su florida inscripción, que todavía puede verse, se encuentra a menos de un metro de distancia de unas representaciones de bisontes e íbices pintadas en negro, grandes, bien conservadas y extraordinariamente llamativas. Cada circunvolución de esta sección de la pared de la cueva revela un nuevo conjunto de imágenes: bisontes, algunos de los cuales parecen estar atravesados por lanzas, caballos de grandes quijadas, íbices con grandes cuernos curvos, y un venado de impresionante cornamenta.

Pero ni él ni ninguna otra persona en ese momento parece prestar demasiada atención a las imágenes.



Unidad de tiempo III

TIEMPO: año 1994
LUGAR: cueva de Chauvet, Ardèche, Francia

Tres amigos buscan arte del Paleolítico superior. El 18 de diciembre Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel Deschamps y Christian Hillaire detectan una corriente de aire que proviene de detrás de una pila de cascotes en una cueva inexplorada y no muy prometedora. Tras haber retirado suficientes piedras, Eliette se abre paso con dificultad a través de un túnel muy estrecho, y, tras unos 10 metros, aparece en un saliente que da a una gran cámara reverberante; el suelo se encuentra al menos a 10 metros por debajo de ella. Juntos regresan a su coche para traer una escalera de mano.

De vuelta en la cueva, desenrollan la escalera, descienden al suelo y comienzan a explorar lo que pronto comprenden que es un importante descubrimiento. A medida que avanzan poco a poco, sus lámparas captan imágenes de animales, huellas de manos y series de puntos; les impresionan especialmente las pinturas de un mamut y de un rinoceronte. Teniendo cuidado de pisar sobre las huellas del guía para no dañar posibles pruebas en el suelo, penetran cada vez más profundamente en las profusamente adornadas cámaras.

En una gran cámara encuentran un panel de cabezas de caballo, exquisitamente pintadas. Después, delante de ellos, divisan una roca cuadrada de escasa altura: sobre ella descansa el cráneo de un oso de las cavernas, con sus colmillos enganchados sobre el borde de la roca. En otra caverna, todavía más profunda, encuentran una serie de asombrosas cabezas de león.

Más tarde, recuerdan la experiencia:

> Solos en esa inmensidad, iluminada por el tenue destello de nuestras lámparas, nos in-

ces de estas pinturas hubieran dejado de existir. Parecía como si hubieran acabado de crear estas obras maestras. De repente nos sentimos como intrusos. Profundamente impresionados, la sensación de que no estábamos solos nos abrumó: nos rodeaban las almas y los espíritus de los artistas. Nos pareció poder sentir su presencia: les estábamos importunando[1].

CAPÍTULO 1

Descubriendo la Antigüedad humana

Las preguntas que suscita la Unidad de tiempo I son el tema principal de este libro. ¿Por qué emprendió un viaje tan arriesgado la persona de hace 13.000 y más años? ¿Qué emociones experimentó? ¿Era la persona un hombre, como con tanta facilidad suponemos, o era una mujer? ¿Qué edad tenía esa persona? ¿Por qué creía él, o ella, que era importante colocar el diente de oso en la pared de la cueva? Ése no fue el único objeto que se colocó en las paredes de la cueva: también hay fragmentos de huesos, utensilios de piedra y núcleos de piedra[2]. ¿Qué creía él o ella sobre las imágenes de las paredes? ¿Qué «hacía» el viaje subterráneo por él o por ella?

Estas preguntas no sólo tienen que ver con la historia antigua. Ellas nos conducen al meollo de lo que consiste en ser un ser humano en la actualidad. No es solamente que seamos más inteligentes que otras criaturas, que dominemos una tecnología compleja, ni siquiera que tengamos un lenguaje complejo. Estas son joyas brillantes en la corona de la humanidad con las que nos sentimos cómodos. Al contrario, la esencia de ser humano es una incómoda dualidad de tecnología «racional» y creencia «irracional». Todavía somos una especie en transición. La persona desconocida de la Unidad de tiempo I poseía el conocimiento racional y «científico» y la técnica necesarios para hacer una lámpara de sebo y también un conjunto de creencias que constituían el imperativo para su viaje subterráneo y aparentemente irracional. Esa dualidad presente en el comportamiento humano no desapareció al final de la Edad de Piedra. Incluso en el siglo XX, la gente era lo suficientemente «racional» para hacer un viaje de ida y vuelta a la luna y no obstante todavía lo suficientemente «irracional» como para creer en entidades y fuerzas sobrenaturales que trascienden y que de hecho dejan en ridículo a todas las leyes de la física de las que dependía su viaje a la luna. ¿Construye el *cerebro* humano naves espaciales y moldea la *mente* humana fuerzas y espíritus invisibles? ¿Qué diferencia hay en-

tre cerebro y mente? ¿Qué es la inteligencia y qué es la conciencia humana? ¿Cómo llegó la gente primitiva a una fase de evolución que les permitió realizar imágenes y entenderlas? Éstas son sólo algunas de las cuestiones que tendremos que intentar resolver cuando tratemos de contestar a las preguntas que plantea la Unidad de tiempo I.

No sabemos lo que la gente del siglo XVII de la Unidad de tiempo II pensaba que eran las imágenes de Niaux o quiénes creían que las habían hecho. Quizá Ruben de la Vialle y otros que habían estado allí antes que él creyeran que las imágenes las habían hecho visitantes recientes como él mismo, y por eso él añadió una contribución suya –su nombre y la fecha–. En ese momento el pensamiento occidental no tenía ningún concepto de prehistoria: la idea aceptada era que el mundo había sido creado por Dios. Según el arzobispo James Ussher (1581-1656), este hecho milagroso ocurrió el año 4004 a.C. Posteriormente, el obispo John Lightfoot afinó los cálculos de Ussher y anunció que la creación había tenido lugar a las nueve en punto de la mañana del 23 de octubre del 4004 a.C. Puede que no todo el mundo, ni siquiera en aquella época, aceptara que la feliz casualidad de la creación hubiera coincidido de forma tan precisa con el comienzo del año académico de la Universidad de Cambridge, pero prácticamente todo el mundo creía que la historia humana había comenzado milagrosamente en un momento que no había sucedido hacía demasiado tiempo. De la Vialle no disponía de un marco conceptual en el que encajar la relevancia de lo que estaba viendo, así que, en la práctica, no lo «vio» en absoluto.

¿Qué sucedió durante los años transcurridos entre la Unidad de tiempo II y la Unidad de tiempo III? ¿Por qué vieron Jean-Marie Chauvet y sus amigos lo que De la Vialle no vio? La respuesta es al mismo tiempo sencilla y trascendental. El mundo occidental se había enterado de que tenía un hondo pasado, su concepto de la humanidad había experimentado profundos cambios, y su anhelo de conocer la verdad sobre sus orígenes había crecido hasta alcanzar un nivel de intensidad sin precedentes: encontrar pruebas de los «Orígenes humanos», ya fueran artefactos de piedra, fósiles o genes, se había convertido en una pasión absorbente. El abismo creado por el transcurso de, no simplemente los 6.000 años, o aproximadamente, del arzobispo Ussher, sino de 30.000 años, de repente se cerró. Como escribió el propio Chauvet, «El tiempo quedó abolido». Pese al enorme intervalo de tiempo, él y sus amigos sintieron que podían percibir cómo los rodeaban las «almas y espíritus» de los artistas; las imágenes ocultas no sólo provocaban «asombro científico», sino tambien temor e inclinaciones «espirituales». Emplearon palabras como «artistas» y «obras maestras». Se estaban identificando con personas a quienes tomaron por sus antepasados remotos. La conciencia compartida, creían, era un puente hacia esos antepasados. Estaban en lo cierto, aunque quizá de una forma que ellos no habrían reconocido.

Una revolución en el pensamiento occidental

La historia del cambio radical en el pensamiento occidental que tuvo lugar entre las

comenzaba a sentirse la influencia de escritores como sir Charles Lyell (1797-1875). Lyell, catedrático de Geología en el King's College de Londres, publicó su enormemente importante *Principles of Geology* en 1830. Sostenía que las rocas sedimentarias estratificadas y los fósiles que contenían apuntaban a que la tierra tenía una antigüedad insospechada hasta entonces. En un primer momento, los cristianos conservadores fundamentalistas, y no pocos geólogos, resolvieron la cuestión de los fósiles proponiendo que se habían originado en un periodo bárbaro antediluviano. Para ellos, los fósiles simplemente confirmaban la exactitud histórica de la descripción bíblica del diluvio catastrófico al que habían sobrevivido Noé y su familia. La Iglesia se convirtió en paladín de esta idea porque encajaba bien con la narración bíblica. Dado el breve periodo de tiempo que se admitía para la historia humana, había que recurrir a catástrofes, y los llamados diluvialistas debatían no sólo acerca del diluvio de Noé sino también acerca de la cantidad de diluvios anteriores a Noé.

Sin embargo, Lyell rechazaba rotundamente este tipo de catastrofismo y defendía, en su lugar, la acción de procesos graduales: los mismos procesos erosivos, depositivos, volcánicos, de formación de fallas y plegamientos que hoy son evidentes, habían esculpido la tierra desde el principio. Esta idea estaba encerrada en el largo título de su gran obra: *Principles of Geology, Being an Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface by Reference to Causes Now in Action*. Posteriormente, Lyell admitió que la intensidad del cambio podía haber variado, pero había nacido la idea del uniformitarismo: al menos en términos geológicos, el pasado no había sido distinto del presente, y los registros fósiles demostraban que habían sucedido muchas cosas *antes* del 4004 a.C. Los frentes de combate quedaron trazados de inmediato.

Sin embargo, pese a la resistencia conservadora, la antigua forma de ver la historia humana estaba comenzando a derrumbarse. La idea de un lento cambio evolutivo estaba en el aire. En 1844 apareció un anónimo opúsculo evolutivo que causó sensación; se titulaba *Vestiges of the Natural History of Creation*. Mucho tiempo más tarde, el autor resultó ser Robert Chambers, que había trabajado para sir Walter Scott y que, con el tiempo, junto con su hermano William, fundó en Edimburgo la editorial W. & R. Chambers. *Vestiges* resumía la historia del mundo desde una nube gaseosa, pasando por los registros fósiles y hasta la transformación de los monos en seres humanos. Chambers, que en privado era un escéptico, insistía no obstante en la presencia de Dios y creía en la frenología y en el espiritismo. Aun así, muchos lectores consideraron el libro peligrosamente ateo. De lo que realmente carecía la idea de Chambers era de un mecanismo que explicara las transformaciones que describía. Esa clave la proporcionó un pensador mucho más riguroso.

Charles Robert Darwin (1809-1882), quien de joven había circunnavegado el globo y estudiado una amplia variedad de temas botánicos y zoológicos, fue el catalizador (fig. 4). Darwin se embarcó en ese viaje sosteniendo la idea de que el mundo había sido, efectivamente, creado por Dios, y de que las especies eran creaciones independientes. Comenzó a perfeccionar sus ideas más científicas en debates con el capitán del *Beagle*, Robert Fitzroy, un fanático proselitista, pero en ese momento Darwin tenía las suficientes cosas en común

4. Charles Darwin, catalizador del pensamiento moderno. Fueron sus penetrantes ideas sobre el mecanismo de la evolución las que hicieron posible una evaluación moderna y racional de la prehistoria.

Recorder en 1836[1]. El artículo era una petición para que se enviaran más misioneros al Pacífico. La afable relación de Darwin con Fitzroy estaba, no obstante, condenada a romperse.

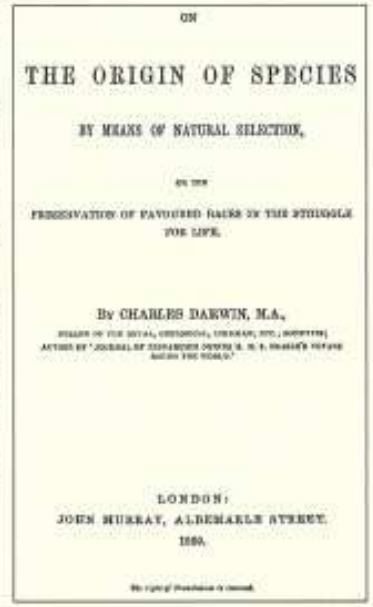
Muy pronto, Darwin se dio cuenta de que lo que le faltaba al pensamiento biológico era una explicación convincente del *mecanismo* del cambio: *¿cómo* había podido una especie evolucionar a otra? Ya en 1844 preparó un artículo que encerraba el principio más importante de su respuesta a esta pregunta: la selección natural. Pero no publicó su obra; sólo se la mostró a un amigo, el aclamado botánico Joseph Hooker. Tras 1844 Darwin continuó recopilando datos que apoyaran su teoría. Como parte de este trabajo, produjo un estudio extremadamente detallado y definitivo sobre los percebes. No contiene ni una sola mención a sus ideas sobre la evolución.

La teoría de la evolución de Darwin no se le apareció plenamente formada mientras se encontraba en las costas de las islas Galápagos. Más bien, su conversión se produjo gradualmente y en estrecha cooperación con numerosos aclamados especialistas de la taxonomía y la sistemática. Pero fue él, y no ellos, quien percibió el bosque y no sólo unos cuantos árboles desperdigados. Al comienzo de su trabajo tenía tantos prejuicios respecto a las ideas evolutivas como ellos, pero algo peculiar a su constitución, algún tipo de «genialidad científica» difícil de definir, le permitió ver conexiones que escapaban a la meticulosa inspección de otros[4].

Entonces llegó un momento decisivo. El 18 de junio de 1858 Darwin recibió un ensayo de Alfred Russel Wallace (1823-1913), un naturalista que en ese momento se encontraba a 12.000 millas de distancia en las islas Molucas. El ensayo de Wallace se titulaba *On the Tendencies of Varieties to Depart Indefinitely from the Original Type*. La correspondencia previa de Darwin con Wallace no le había preparado para el contenido del artículo. Para Darwin fue «como una bomba». Se dio cuenta de que las ideas de Wallace acerca de cómo las especies cambiaban y evolucionaban a otras especies eran muy similares, incluso idénticas, a aquellas a las que él había dado vueltas durante tanto tiempo. Temió que Wallace estuviera a punto de tomar la iniciativa, pero, al ser un hombre de gran magnanimidad, no quiso privarle de lo que merecía. Inmediatamente Darwin consultó a Lyell, quien, siempre activo e influyente en este tipo de asuntos, facilitó la lectura de ensayos sobre la selección natural escritos tanto por Darwin como por Wallace en la Linnean Society de Londres. El acontecimiento se programó para el 1 de julio de ese mismo año.

En dicho acto, los ensayos no los leyeron sus autores, sino el secretario de la Society: Darwin, como se convirtió en su hábito, se quedó en su casa, y Wallace estaba en las Molucas. Sorprendentemente, al parecer a pocos de los presentes la ocasión les pareció especialmente notable. Puede que la lectura del secretario fuera soporífera. El presidente apuntó en su informe anual que los ensayos no trataban de uno de esos «impresionantes descubrimientos que inmediatamente revolucionan, por así decirlo, el ámbito científico al que se refieren»[5]. Esta evaluación pasmosamente banal del material explosivo que contenían los dos ensayos dice algo acerca de la impredecible naturaleza de la receptividad de las mentes «científicas». Era necesario asestar un golpe más decisivo.

Ese golpe llegó en 1859 con la publicación del libro, terminado apresuradamente, pero como siempre meticuloso y erudito, *El origen de las especies por medio de la selección natural* (fig. 5). Pese a sus más de 400 páginas, Darwin lo consideraba un «resumen»[6]. Lo subtituló *La preservación de las razas favorecidas en la lucha por la vida*, y la popular frase «supervivencia de los más aptos» pasó a formar parte del pensamiento occidental, junto con una serie de ideas racistas concomitantes que naturalmente Darwin no habría aprobado. La frase concreta, «supervivencia de los más aptos», la utilizó por primera vez el filósofo inglés Herbert Spencer en 1865, y Darwin lo reconoció en la edición de 1869 de *El origen de las especies*. El propio Darwin resumió de forma muy precisa su idea principal de esta manera: «La teoría de la descendencia con modificación mediante la selección natural»[7]. La primera tirada de 1.250 ejemplares de *El origen de las especies* se agotó el primer día, un logro que pocos escritores científicos posteriores han sido capa-


ON

THE ORIGIN OF SPECIES

BY MEANS OF NATURAL SELECTION,

OR THE

PRESERVATION OF FAVOURED RACES IN THE STRUGGLE FOR LIFE.

By CHARLES DARWIN, M.A.,

LONDON:
JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET.
1859.

5. El libro que cambió el mundo: portada de la primera edición de El origen de las especies. *Se convirtió en la base del pensamiento y la filosofía modernos.*

[1] George (1982, p. 7).

ces de igualar –si es que alguno lo ha hecho–. En 1872 ya se habían publicado seis ediciones y 24.000 ejemplares; en 1876 el libro ya se había traducido a todos los idiomas europeos. Aquí estaba el marco conceptual del que había carecido De la Vialle, un marco que inauguraba una perspectiva completamente nueva sobre la humanidad. De repente, los occidentales que tuvieron acceso a las ideas de Darwin pudieron «ver» cosas en las que nunca antes habían reparado.

El conflicto público más famoso tuvo lugar en 1860 en una reunión en Oxford de la British Association. De nuevo, Darwin no estaba presente. Había una gran expectación, ya que era del dominio público que la Iglesia, personificada en el obispo Samuel Wilberforce, se disponía, como el propio obispo decía, a «aplastar a Darwin». El acontecimiento sobrepasó hasta las expectativas de los bulliciosos estudiantes. En uno de los disparates más infames de la ciencia, Wilberforce preguntó a Thomas Henry Huxley si descendía de un mono a través de su abuela o de su abuelo.

Huxley (1825-1895), formado como cirujano, era en esa época catedrático de Historia Natural en la Royal School of Mines; era un profesor popular, capaz de aclarar cuestiones abstrusas a gente corriente. Él acuñó la palabra «agnóstico» para describir su postura acerca de los asuntos religiosos y gustaba de llamarse a sí mismo «el perro guardián de Darwin». Cuando le fue planteada esa absurdamente chistosa pregunta, se le oyó murmurar, «El Señor lo ha puesto en mis manos». Cuando se levantó para responder al obispo, Huxley dijo que prefería descender de un mono a hacerlo de un obispo que prostituía los dones de la cultura y la elocuencia al servicio de la falsedad. De inmediato se produjo un tumulto. A los estudiantes les encantó, pero a Fitzroy, el antiguo capitán del *Beagle*, que daba la casualidad que estaba presente, se le oyó gritar por encima del alboroto que ya le había advertido al joven Darwin acerca de sus peligrosas ideas. El resto de sus palabras quedaron ahogadas por el tumulto. Menos de cinco años más tarde, abrumado por la desesperación religiosa, Fitzroy se quitó la vida.

El año siguiente, también en Oxford, Benjamin Disraeli acuñó una frase duradera[8]. Primero, preguntó: «¿Cuál es la pregunta, con fácil certeza más pasmosa, que actualmente se le plantea a la sociedad? Esta es la pregunta: ¿Es el hombre un mono o un ángel?». Su respuesta a su propia pregunta resultó ser memorable: «Señor mío, yo estoy del lado de los ángeles».

En ese libro suyo que hizo época, Darwin pasaba de puntillas sobre las implicaciones de su teoría para la evolución humana, aunque sí que expresaba brevemente que la teoría de la evolución mediante la selección natural arrojaría luz sobre «el origen del hombre y su historia», y que la psicología demostraría «la necesaria adquisición de cada poder y capacidad mental por gradación»[9]. Su circunspección era prudente, ya que en ese momento no había prácticamente ninguna prueba fósil de la evolución humana. No obstante, éste era un tema sobre el que volvió en su libro de 1871 *El origen del hombre y de la selección en relación al sexo*. No huía de las profundas implicaciones

de su obra. Pero otros también habían visto esas implicaciones. En 1863, Huxley, el gran defensor de Darwin, publicó *Man's Place in Nature*, y a este libro lo siguió en 1864 el artículo de Wallace en la *Anthropological Review*, que defendía de forma similar la evolución humana mediante selección natural.

Ya a finales de la década de 1870 para mucha gente estaba claro que la historia humana, exactamente de la misma manera que la geología y las especies animales, no estaba exenta de los conceptos de uniformitarismo y evolución. De hecho, ya en una fecha tan temprana como el año 1836, arqueólogos daneses habían dividido la antigüedad humana en las ahora tan conocidas Edades de Piedra, de Bronce y de Hierro. Estas etapas del desarrollo humano encontraron acomodo en la teoría darwiniana. Después, tras la sensación que creó *El origen de las especies*, sir John Lubbock (más tarde, y apropiadamente, lord Avebury) publicó su enormemente popular libro *Prehistoric Times* (1865). En él subdividía la Edad de Piedra en dos partes y acuñaba los términos Paleolítico y Neolítico. El Paleolítico había sido un periodo de artefactos de piedra tallada y de caza y recolección como forma de vida. El Neolítico, por contraste, vio la introducción de las hachas de piedra pulimentada y los comienzos de la agricultura. Mucho tiempo más tarde, Gordon Childe (1892-1957), un influyente arqueólogo australiano que adoptó una perspectiva marxista, describió el cambio del Paleolítico al Neolítico como la «Revolución Neolítica» e inauguró así una línea de pensamiento arqueológico acerca de la naturaleza del proceso del llegar a ser humano[10]. De acuerdo con la teoría social marxista, sostenía que a la sociedad la empujaban sus «fundamentos materiales», y que, a través de procesos evolutivos, se desarrollaban «contradicciones». Estas contradicciones se resolvían mediante periodos de cambio relativamente bruscos: revoluciones. Fue así como Childe propuso también una «Revolución urbana»[11]. Volveremos sobre la supuesta naturaleza revolucionaria del cambio en capítulos posteriores. Se ha convertido en un tema fundamental –y rebatido– en las discusiones sobre la evolución de la conciencia y el arte humanos. ¿Qué grado de rapidez ha de tener la evolución para que podamos llamarla revolución?

Como sabemos, la polvareda levantada por todos los debates que provocó la obra de Darwin aún no se ha asentado del todo. La mayor parte de la gente todavía acepta tanto las leyes de la física como la existencia de fuerzas sobrenaturales que actúan más allá de esas leyes. Otros continúan poniendo en duda la idea misma de la evolución. La dualidad humana de lo material y lo «espiritual» ha demostrado ser más terca de lo que esperaban algunos científicos del siglo XIX. De este modo, hay dos preguntas que podemos hacernos: ¿qué es lo que lleva a algunas personas a aceptar una idea revolucionaria[12] como la de la evolución? En segundo lugar, ¿por qué se empeña mucha gente en creer en una dimensión invisible habitada por seres espirituales? Ambas cuestiones nos ocuparán en varios puntos de este libro cuando pensemos en explicaciones para ideas tan difíciles como las de conciencia o arte.

[10] Greene (1999).

Como respuesta provisional a la primera pregunta podemos decir, no por última vez, que «demostración» es un concepto inapropiado en discusiones de este tipo. El filósofo John Stuart Mill se dio cuenta de esto y señaló: «El señor Dawin jamás ha pretendido que su teoría estuviera demostrada»[13]. No estaba diciendo que rechazara las ideas de Darwin, sólo que «demostración» es un concepto escurridizo en este tipo de contextos. Más que buscar «demostraciones», deberíamos hablar de –y evaluar– la diversidad y el peso de las pruebas que puedan respaldar una propuesta. El propio Darwin proporcionó una parte fundamental de la respuesta. En el *Origen* escribió: «Esta hipótesis... explica varias clases amplias e independientes de hechos»[14]. Repitió esta importante idea en un libro posterior, *Variations of Animals and Plants under Domestication*: «Creo en la verdad de la teoría, porque reúne bajo un solo punto de vista muchas clases independientes de hechos, y ofrece una explicación racional para ellos»[15]. Estaba destacando la elegancia y la parsimonia de la teoría de la evolución. No solamente cubre todas las especies de plantas, sino también todas las especies de criaturas. A medida que avancemos en nuestra búsqueda de una explicación para el arte más antiguo y de por qué la mente humana funciona como lo hace, examinaremos, al igual que Darwin, conjuntos dispares de datos. Si podemos encontrar una hipótesis que explique y coordine estos conjuntos de datos, nos aproximaremos a ella.

Darwin tenía algo más, y de igual importancia, que decir acerca de las hipótesis. En una carta de 1860 a Lyell, escribió: «... sin la formulación de teorías, estoy seguro de que no habría observación»[16]. De la Vialle no vio las imágenes pintadas en Niaux porque no tenía ninguna «teoría» para poder enfocarlas. Muchos filósofos de la ciencia posteriores se mostraron de acuerdo con Darwin. Los científicos no reúnen datos al azar y de forma totalmente exhaustiva. Los datos que reúnen son sólo aquellos que consideran *relevantes* para alguna hipótesis o teoría. De lo contrario, ni siquiera reconocerían, como le sucedió a De la Vialle, que algunas de sus observaciones (las cosas en las que reparan en el transcurso de su trabajo), no todas, pueden utilizarse como datos en una argumentación prolongada. Sin duda, los científicos no reúnen datos «irrelevantes».

Éste es actualmente uno de los problemas que obstaculizan la investigación sobre los temas que se discuten en este libro. Por un lado, muchos investigadores tienen miedo a las teorías. Dicen que es «demasiado pronto» para formular hipótesis acerca de la realización del arte del Paleolítico superior. En primer lugar, afirman, deben reunir «todos» los datos de forma indiscriminada. Pero sabemos, y los filósofos de la ciencia lo han señalado una y otra vez, que las explicaciones (o las hipótesis) no surgen de forma inexplicable e inexorable a partir de los datos. La perspicacia humana es lo que discierne las explicaciones. Aquellos investigadores del arte del Paleolítico superior que dicen que están reuniendo metódicamente datos exentos de teoría deberían darse cuenta de que no pueden hacer observaciones y distinguir datos relevantes sin tener alguna teoría en mente. Al comienzo de

[13] George (1982, p. 143).
[14] Darwin (1859).
[15] Darwin (1859).

nuestra investigación necesitamos ser conscientes de que la teoría dirige la observación, al menos en un grado considerable. Pero la moneda tiene otra cara. En la investigación cotidiana, la teoría y los datos deben interactuar; deben arrojarse luz mutuamente. Cuando reparamos en, quizá hasta nos tropezamos con, observaciones que no concuerdan con la teoría aceptada, y efectuamos entonces el salto a una nueva hipótesis, somos realmente afortunados. Puede que estemos incluso a las puertas de una «revolución».

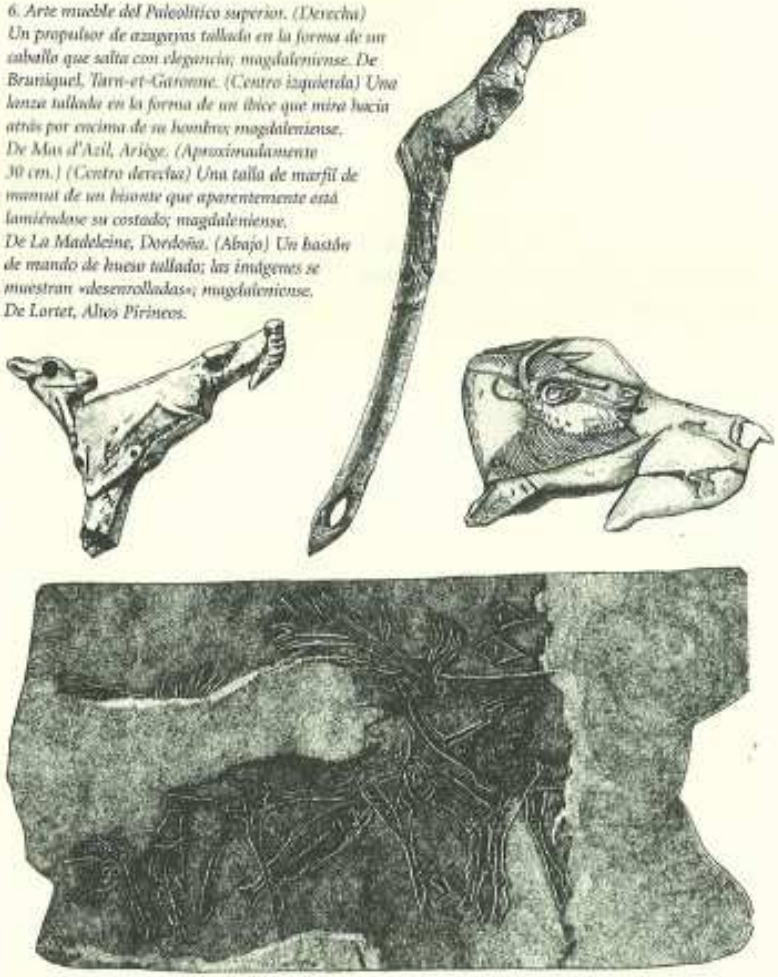
Teniendo en cuenta estas importantes ideas sobre el descubrimiento, la teoría y las pruebas, podemos pasar de la antigüedad y la evolución de la humanidad a otro descubrimiento que a muchos les pareció difícil de asimilar, aun cuando tenían un marco conceptual en el que deberían haber sido capaces de encajarlo. La aceptación del *arte* de la Edad de Piedra, incluso en el aventurado clima intelectual de finales del siglo XIX, era otra cuestión totalmente distinta. La mera idea de un arte paleolítico era profundamente perturbadora. ¿No era el arte uno de los grandes logros de la alta civilización?

Arte polémico

Las primeras muestras de arte del Paleolítico superior salieron a la luz en una fecha tan lejana como la década de 1830 en la cueva de Chaffaud (Vienne) en Francia, pero no se reconoció su antigüedad; el pensamiento occidental era todavía del tipo que había manifestado De la Vialle en 1660[17]. Aún no se había cruzado el Rubicón darwiniano. Las piezas eran pequeños objetos adornados que las gentes antiguas podrían haber llevado con ellos. Hoy día sabemos que el arte mueble *(art mobilier)*, como se conoce a estos objetos, comprendía una amplia variedad de artículos: abalorios, colgantes, propulsores de azagayas tallados, estatuillas, fragmentos planos de piedra (conocidos como «plaquetas») inscritos con imágenes y multitudes de líneas rayadas, bastones adornados hechos con huesos largos, etc.[18] Muchas de estas piezas llevan imágenes grabadas o talladas de animales, peces, pájaros, y, más raramente, de lo que parecen ser figuras humanas, así como complejas combinaciones de líneas paralelas, ornamentos en forma de uve, y muescas (fig. 6). Estos *objets d'art*, como la gente tiende a considerarlos, estaban hechos de hueso, piedra, marfil de mamut, ámbar y cuerno. Las piezas específicas que se encontraron en la década de 1830 estaban hechas de hueso y cuerno y estaban adornadas con grabados de íbice, una cabeza de caballo y ciervas.

Unos treinta años más tarde, a comienzos de la década de 1860 y de este modo inmediatamente después de la publicación de *On the Origin of Species*, el arqueólogo francés Édouard Lartet estaba excavando en la cueva Massat en el departamento de Ariège de Francia. Él encontró más arte mueble grabado. Entre los artículos se encontraba un hermoso bastón de hueso perforado grabado con una cabeza de oso y algunos motivos más.

[17] Para una visión general reciente e informada del arte del Paleolítico superior véase Clottes (2001). Véase también Clottes y Lewis-Williams (1988). Sobre la distinción entre el arte de las cuevas profundas y las imágenes en áreas



6. Arte mueble del Paleolítico superior. (Derecha) Un propulsor de azagayas tallado en la forma de un caballo que salta con elegancia; magdaleniense. De Bruniquel, Tarn-et-Garonne. (Centro izquierda) Una lanza tallada en la forma de un íbice que mira hacia atrás por encima de su hombro; magdaleniense. De Mas d'Azil, Ariège. (Aproximadamente 30 cm.) (Centro derecha) Una talla de marfil de mamut de un bisonte que aparentemente está lamiéndose su costado; magdaleniense. De La Madeleine, Dordoña. (Abajo) Un bastón de mando de hueso tallado; las imágenes se muestran «desenrolladas»; magdaleniense. De Lartet, Altos Pirineos.

En ese momento los progresos en la geología ya habían establecido la existencia de un periodo glacial poblado por animales ahora extinguidos, incluyendo enormes osos de las cavernas *(Ursus spelaeus)*[19], mamuts con largos pelos lanosos para protegerse del frío, y tigres con dientes de sable. La asociación de las piezas grabadas con fósiles de especies extinguidas confirmaba irrefutablemente la gran antigüedad del «arte». Cuando, en 1861,

Lartet publicó sus descubrimientos, incluyó un dibujo de una pieza que se había descubierto casi una década antes, pero que no se había reconocido como lo que era. Inmediatamente se produjo una oleada de reevaluación de descubrimientos anteriores y un debate sobre la antigüedad de los seres humanos, y, especialmente, sobre su supuesto estado mental salvaje primitivo. Sin duda, pensaron muchos, su conciencia no era la misma que la nuestra. Como señaló una dama victoriana, probablemente apócrifa, «Esperemos que no sea cierto, pero si lo es, recemos para que no llegue al conocimiento general»[20]. Su plegaria no obtuvo respuesta, y siguieron realizándose más descubrimientos.

No obstante, la discusión en torno al arte mueble no fue nada en comparación con la que precedió a la aceptación del arte parietal –imágenes pintadas o grabadas en las paredes y techos de las cuevas–. Hoy día sabemos que el arte parietal no se limita a las cuevas profundas; eso sólo era cierto en relación a los primeros descubrimientos. Parte de ese arte se hizo al aire libre en superficies verticales de rocas, parte se halla en abrigos abiertos, y parte se halla en las entradas de las cuevas pero no más allá del alcance de la luz del día. La Unidad de tiempo I nos devolvió a la época en la que la gente penetraba a más de un kilómetro bajo tierra para crear imágenes profundas y aparentemente ocultas. El hecho de que la mayoría del arte parietal conocido actualmente sea de este tipo puede ser consecuencia de los efectos de la exposición a la intemperie del arte en lugares al descubierto, aunque no podemos estar seguros sobre esta cuestión.

Las imágenes parietales se hicieron mediante diversas técnicas, algunas de las cuales se combinaban en una única imagen. Ciertas imágenes pintadas, como las de la Sala de los Toros en Lascaux, miden nada menos que 2 metros de largo y están ejecutadas en varios colores brillantes (lám. 1); otras tienen una longitud de sólo unos pocos centímetros y están realizadas mediante unos pocos trazos hábiles en un color solamente (lám. 12). Otras se grabaron o rayaron sobre la superficie, sin emplear pintura (fig. 44). Parte del arte parietal no está simplemente grabado, sino profundamente tallado en las paredes para crear bajorrelieves. Con frecuencia, asimismo, se hacían imágenes arrastrando los dedos a través del lodo blando que había sobre las paredes de las cuevas (lám. 16). Se hicieron imágenes de este tipo incluso en los suelos de las cuevas; tal es el caso en Niaux, aunque De la Vialle no reparó en ellas. Puede que él y otros de la época las pisaran, condenándolas al olvido. Una de las técnicas más fascinantes consistió en utilizar un pliegue natural de la roca, una grieta o un saliente para ofrecer el contorno del cuerpo de un animal. Después, unos cuantos trazos de pintura proporcionaban las partes que faltaban. En algunos casos, este tipo de imágenes sólo son visibles cuando la luz que lleva uno está en una posición determinada. La presencia de un ser humano con una lámpara o antorcha es necesaria para que puedan verse (láms. 17 y 18).

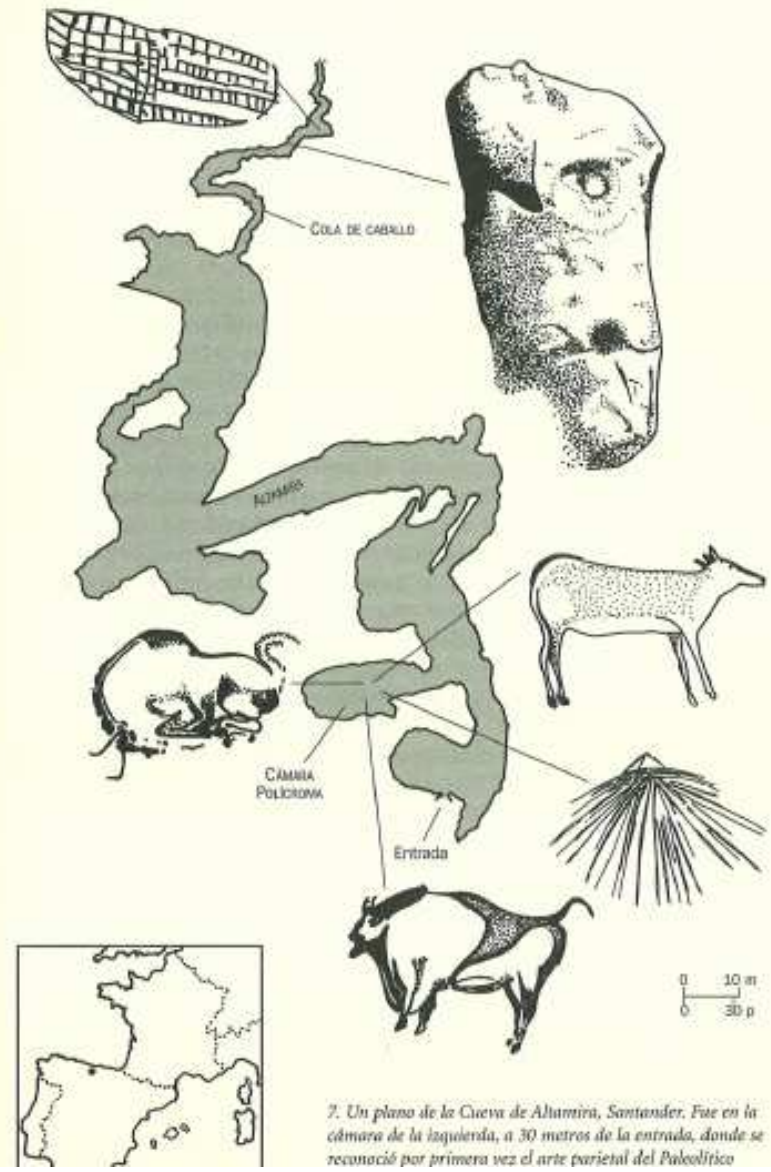
Los motivos del arte parietal incluyen animales, como bisontes, caballos, uros, mamuts peludos, ciervos y felinos. Un interesante estudio sobre las imágenes de bisontes demostraba que representan aspectos de las conductas de esa especie[21]. También hay

figuras antropomórficas ocasionales que puede que representen seres humanos o no. Algunas de ellas son teriantropos (figuras en parte humanas y en parte animales). Algunos investigadores han sostenido que representan personas enmascaradas y disfrazadas realizando rituales, pero una inspección minuciosa demuestra que son esencialmente una mezcla de rasgos humanos y animales. Algunas, por ejemplo, tienen un cuerpo humano y una cabeza de animal y se ha pensado que representan a «brujos» enmascarados. Después hay un tipo de imagen que es excepcional por la manera en la que está hecha: las huellas de manos. Algunas son positivas: se aplicaba pintura sobre la palma y sobre los dedos y después se presionaba la palma contra la roca. Otras son negativas: se situaba una mano contra la pared de roca y después se soplaba pintura desde la boca (o a través de un hueso hueco) sobre ella de forma que, al retirar la mano, su contorno permanecía en mitad de la pintura que lo rodeaba. Finalmente, hay multitud de «signos», formas geométricas como cuadrículas, puntos, y líneas en forma de uve. Estos signos subterráneos incluyen algunos de los encontrados en el arte mueble, pero otros son exclusivos del arte parietal.

El arte parietal no representa una variedad de especies tan amplia como la asociada con el arte mueble. ¿Por qué, podemos preguntar, se da esta distinción? Algunos investigadores consideran que el arte mueble tenía un carácter «secular» y el arte parietal, especialmente el realizado en lo más profundo de las cuevas, un carácter «sagrado». Esta distinción puede tener cierto valor, pero la dicotomía entre secular y sagrado es, en gran medida, una construcción occidental; no es una distinción que la gente del Paleolítico superior probablemente reconociera. En lugar de asumir de forma irreflexiva una idea occidental como esta, deberíamos intentar ser más explícitos acerca de lo que queremos decir; invocar sencillamente la dicotomía secular/sagrado no es proporcionar una explicación de los datos en toda su complejidad. Sin duda, no deberíamos ignorar las importantes similitudes entre las imágenes del arte mueble y del arte parietal. En el momento en que los investigadores empiezan a recurrir a una clara analogía occidental para explicar el arte del Paleolítico superior, deberíamos empezar a sentirnos incómodos.

Descubrimiento y debate

La historia del primer descubrimiento de arte parietal es muy conocida[22]. Impresionado por las piezas de arte mueble que había visto en la Exposición Universal de París de 1878 y por las discusiones que allí había mantenido con el gran prehistoriador francés Édouard Piette, don Marcelino Sanz de Sautuola comenzó a explorar una cueva en su finca de la costa norte de España. En 1879, según se cuenta, se encontraba buscando artefactos de piedra y piezas de arte mueble en su excavación en la cueva de Altamira cuando su joven hija María descubrió las ahora famosas imágenes de bisontes, algunos de los cuales estaban pintados sobre protuberancias que sobresalían hacia



7. Un plano de la Cueva de Altamira, Santander. Fue en la cámara de la izquierda, a 30 metros de la entrada, donde se reconoció por primera vez el arte parietal del Paleolítico

abajo desde el techo de la cueva (fig. 7; lám. 2)[23]. Él había mantenido sus ojos fijos en el suelo; ella miraba hacia arriba. Años después, Picasso diría: «Ninguno de nosotros podría pintar así»[24].

De Sautuola quedó sin habla. Pero las similitudes entre el arte mueble que él conocía por la exposición de París y sus propias pinturas de Altamira le convencieron de que él, o más bien su hija, había descubierto un tipo de arte antiguo desconocido hasta el momento. Al principio hubo un enorme interés por el hallazgo. Hasta el rey de España acudió para echar un vistazo a las pinturas. Siguiendo inconscientemente el ejemplo de De la Vialle, el monarca permitió a un criado trazar con humo de vela la inscripción «Alfonso XII»[25].

En 1880 De Sautuola publicó un folleto con el sobrio título de *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. En él describía los utensilios de piedra, los ornamentos de hueso, los pigmentos y los restos de comida que había encontrado en su excavación en la entrada de Altamira. Al ocuparse de las pinturas, identificaba los bisontes extinguidos y destacaba sus méritos artísticos. También conectaba las piezas de arte mueble que había visto en Francia con las pinturas de Altamira y declaraba que las pinturas españolas databan del Paleolítico[26]. Considerándolo todo, el folleto era un ejemplo de pensamiento sensato, muy adelantado a su tiempo.

Años después, María de Sautuola comentaría a Herbert Kühn, catedrático de Prehistoria y Protohistoria en la Universidad de Maguncia, que el descubrimiento del techo pintado había sido «la mayor aventura de mi vida... y también, mi más amarga decepción»[27]. El camino no iba a ser fácil. Ya en 1880 el interés en las pinturas de Altamira se había agotado. En ese año, Juan Vilanova y Piera, catedrático de Paleontología en Madrid, organizó una visita a Altamira para los delegados asistentes al Congreso de Arqueología Prehistórica de Lisboa, pero nadie quiso ir[28]. De Sautuola no iba a disfrutar del tipo de éxito que Darwin había cosechado con *El origen de las especies*. Al contrario, el implacable y virulento escepticismo con el que se enfrentó está considerado actualmente como uno de los grandes escándalos del estudio del arte del Paleolítico superior. El arte cuidadosamente ejecutado sobre el techo de la cueva de Altamira no encajaba en las ideas aceptadas en ese momento acerca del «salvajismo» del Paleolítico; era demasiado «avanzado» para el periodo. Por consiguiente, miembros de la elite arqueológica no tardaron en denunciar Altamira como un fraude. En 1882 Édouard Harlé, un erudito francés, confirmó esta opinión tras una visita a Altamira. Sostuvo que las imágenes habían sido realizadas entre las dos visitas de Sautuola a la cueva, es decir, entre 1875 y 1879. La implicación era obvia: o De Sautuola había sido engañado, o él mismo era un falsificador. En este punto, el rechazo a la autenticidad de Altamira

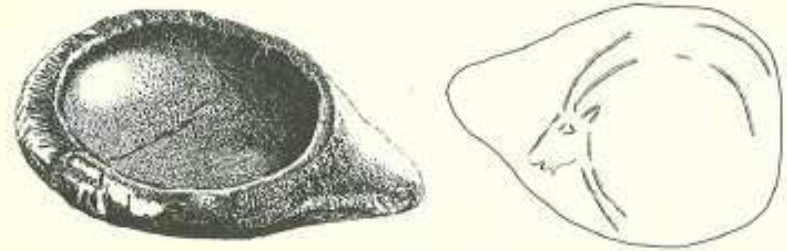
[23] Para análisis de Altamira véase Freeman (1987) y De Quirós (1991).
[24] Beltrán (1999, p. 8).
[25] Kühn (1955, p. 48).
[26] Corrochano (1999, p. 22).
[27] Kühn (1955, p. 45).

recuerda a la incomprensión a la que se enfrentaron los ensayos de Darwin y Wallace en el encuentro de la Linnean Society de 1858. Treinta años después, las mentes de los científicos no eran más capaces de «ver» algo nuevo.

De Sautuola murió en 1888, amargado y desacreditado. Inmediatamente desde su primer descubrimiento, o más bien desde el reconocimiento de su antigüedad, el tipo de imágenes que vimos en la Unidad de tiempo I tuvo el poder para emocionar y asombrar, pero también para inflamar. El pensamiento occidental se encontraba suspendido al borde de una revolución tan profunda como el cambio de creencia de un sistema solar geocéntrico a uno heliocéntrico, pero los escépticos exigían más pruebas.

Aunque el propio Piette aceptó la autenticidad de Altamira, otro destacado prehistoriador francés, Émile Cartailhac, se situó en el candelero con sus estridentes denuncias de De Sautuola y de cualquier otro que osara enfrentarse a él. La posición personal y los sentimientos religiosos, más que el pensamiento racional y objetivo, emponzoñaron el debate. Después, finalmente, en 1902, cuando ya no pudo soportar el creciente peso de las pruebas, Cartailhac dio astutamente un giro a los acontecimientos en su provecho y publicó un artículo titulado, en parte, *Mea culpa d'un sceptique*. Admitía «un error, cometido durante veinte años, una injusticia que debe reconocerse y que merece un desagravio público... Por mi parte debo inclinarme ante la realidad, y hacer justicia al señor De Sautuola.[29]»

Quizá la prueba más influyente que llevó a Cartailhac a cambiar de opinión provino de una cueva relativamente pequeña en el departamento francés de Dordoña. En 1895, en La Mouthe, un granjero había retirado unos escombros de un pequeño abrigo que deseaba utilizar para sus actividades agrícolas. Él reveló la existencia de un túnel tras el relleno. Poco después, cuatro muchachos entraban en el pasaje subterráneo y descubrían una imagen de un bisonte. Entonces, Émile Rivière, un prehistoriador francés, comenzó a realizar excavaciones en la cueva. En 1899 encontró una piedra que había sido vaciada para usarse como lámpara y en cuya parte inferior tenía grabada la cabeza de un íbice (fig. 8). Parecía como si el arte se utilizara para realzar, o embellecer, la tecnología. A un nivel más



8. Una lámpara de piedra encontrada en la cueva de La Mouthe en Dordoña. Una cabeza de íbice con cuernos exageradamente curvos está tallada en su cara inferior. La imagen sugiere que el objeto era «especial» en algún sentido. La lámpara se cebaba con sebo y ardía mediante una mecha.

práctico, descubrimientos como éste revelaban a los investigadores la forma en que la persona de la Unidad de tiempo I lograba avanzar a tientas a través del laberinto de pasajes y cámaras subterráneas: la gente de esa época no sólo empleaba grandes y llameantes antorchas, sino también delicadas lámparas de sebo. De suma importancia era que la forma en que la entrada al pasaje subterráneo había quedado bloqueada por antiguos detritos acumulados dejaba claro que las imágenes de las paredes de la cueva debían de datar del Paleolítico. Puede que esta situación no constituyera una «demostración», pero el peso de las pruebas era enorme. No obstante, como era de esperar, algunos arqueólogos afirmaron que Rivière había sido engañado. Posteriormente, en 1901, Louis Capitan y el abate Henri Breuil publicaron las imágenes que habían copiado en la cueva de Les Combarelles, también en la Dordoña, afirmando que databan del Paleolítico superior. Cartailhac y otros ya no podían resistir más: las pruebas de la existencia de un arte sofisticado del Paleolítico eran ya abrumadoras. Tras reconocer la habilidad de Breuil para la copia de imágenes en Marsoulas, Cartailhac le invitó a acompañarle en una visita a Altamira. «Lo que vimos nos sumió en un profundo asombro»[30]. La «mente salvaje» de la gente de la Edad de Piedra no era de ningún modo tan primitiva como se había supuesto.

El abate Henri Breuil (1877-1961), cuyo nombre aparecerá en posteriores capítulos, pronto fue reconocido como un investigador de primera línea (figs. 9 y 10). Se le conocía como el «Papa de la Prehistoria», un apodo que se ajustaba a su conducta. Por ello no es sorprendente su papel fundamental en el emocionante descubrimiento, en 1912, de una forma de arte que en cierto modo se situaba entre el arte mueble y el parietal. Los tres hijos del conde Henri Bégouën habían estado explorando un sistema de cuevas en la finca de su padre en el departamento de Ariège, cerca de las estribaciones de los Pirineos. Las cuevas, dos de las cuales figuran en la Unidad de tiempo I, están asociadas con el río Volp, que fluye profundamente bajo tierra durante parte de su curso. Max, Jacques y Louis emplearon una barca de fabricación casera, «un artilugio hecho de cajas y de latas de gasolina vacías»[31] para entrar en una cueva desde la que fluye el río Volp. Esta parte del sistema de cuevas se conoce como Tuc d'Audoubert, y, actualmente en todo caso, no parece estar conectada mediante

9. El abate Henri Breuil, el «Papa de la Prehistoria». Su influencia fue suprema hasta su muerte en 1961.

10. Un imaginativo bosquejo realizado por el abate Henri Breuil muestra una copia de una pintura rupestre de un bisonte que «cobra vida» y se enfrenta a dos lobos.

ningún pasaje con las cuevas adyacentes de la Unidad de tiempo I. Los tres muchachos vararon la barca y la abandonaron tras haber penetrado cierta distancia en la oscuridad. Pronto hallaron pasajes con grabados del Paleolítico superior; una inscripción del siglo XVII les indicó que no eran las primeras personas de tiempos modernos en penetrar en esos pasajes. El acontecimiento de la Unidad de tiempo II también había tenido lugar aquí. Pero era hora de volver a casa. Estaban impacientes por volver a la cueva.

Posteriormente, el 12 de octubre de 1912, Max Bégouën, actuando conforme a una corazonada que le hacía pensar que más maravillas les esperaban, decidió que había que retirar un muro de material estalagmítico translúcido que les impedía penetrar en un pasaje más profundo (fig. 11). Pusieron manos a la obra con hachas[32]. Una vez abierto el boquete, encontró una estrecha abertura, una «gatera», como la llaman los franceses, a través de la cual uno puede meterse aun con dificultad solamente. Conducía hacia arriba, a un nuevo pasaje en un nivel superior. Unas cuantas horas más tarde, Max y Louis, ya en el nivel superior, descendieron por un largo túnel sembrado de esqueletos de antiguos osos de las cavernas. Repararon en que a los cráneos se les habían quitado los colmillos, quizá para hacer colgantes. Hacia el final, el techo se hacía más bajo, y allí, donde es necesario agacharse, encontraron dos magníficos bisontes modelados en arci-

11. Una fotografía de 1912 de los descubridores en la entrada de Tuc d'Audoubert. De izquierda a derecha: Jacques Bégouën, el conde Bégouën, Max Bégouën, el abate Breuil, Louis Bégouën y Émile Cartailhac.

lla, uno macho y el otro hembra. Cada uno de ellos mide un poco más de 60 cm de longitud, y ambos están apoyados contra una gran roca. El agujero del cual los creadores de los bisontes habían raspado la arcilla podía verse a escasa distancia.

De inmediato, su padre, que era amigo tanto de Émile Cartailhac como de Henri Breuil, envió el ahora famoso telegrama a Breuil: «¡Los magdalenienses modelaban en barro!». «Magdalenienses» es el término que se utiliza para referirse a la gente que vivió durante la última parte del periodo Paleolítico superior; el nombre se deriva de una cueva de Dordoña conocida como La Madeleine. Breuil inmediatamente respondió, «¡Allá voy!». Su telegrama se conserva en el museo de la familia Bégouën. Cuatro días después Breuil y Cartailhac avanzaban a través del río subterráneo, desembarcaban en la oscuridad, y trepaban al largo pasaje superior para ver, en el otro extremo, el nuevo hallazgo. Se había descubierto un tipo de arte desconocido hasta entonces. Actualmente no existe visión más conmovedora que la contemplación de los bisontes de barro de Tuc D'Audoubert, iluminados, como lo estaban en tiempos paleolíticos, por una lámpara solitaria al final del oscuro pasaje. La variedad, fecundidad y misterio del arte del Paleolítico superior parecen inagotables.

La relevancia de Altamira

más evidente. También se realizaron descubrimientos de imágenes, y hasta de cámaras enteras, que habían pasado desapercibidas, en cuevas como la de Altamira. También Niaux, la cueva que De la Vialle y muchos visitantes posteriores habían explorado, proporcionó imágenes que hasta entonces habían pasado inadvertidas. Hoy día, al recordar aquellos vertiginosos días de descubrimientos, podemos ver que Altamira, la cueva donde empezó todo, encierra muchos rasgos del arte de las cuevas del Paleolítico superior, rasgos que adquirirán una importancia cada vez mayor a medida que avancemos. Ahora necesitamos examinarlos brevemente para poder tener un marco mental en el que poder encajar las cuestiones que surgirán.

Una de las características más notables de las cuevas del Paleolítico superior es su diversidad en cuanto a la forma. Algunas tienen una única entrada; otras tienen múltiples entradas. Algunas entradas son enormes arcos de piedra que permiten que penetre la luz hasta cierta distancia; otras son pequeñas aberturas a través de las cuales sólo puede introducirse con dificultad una persona cada vez y que dejan pasar muy poca luz natural. Algunas son pasajes estrechos, largos y completamente oscuros; algunas tienen grandes cámaras, otras no. La propia Altamira es, en conjunto, un pasaje largo y sinuoso, más ancho en algunas partes que en otras[33]. La cámara lateral en la que María de Sautuola realizó su sensacional descubrimiento está a la izquierda, a unos 30 m de la entrada; puede que se filtrara algo de luz hasta ella en tiempos paleolíticos. La porción central de la cueva es un corredor sinuoso con unas cuantas extensiones laterales; hay imágenes en las partes más estrechas. Después la cueva de repente se estrecha de forma pronunciada en la sección final, un pasaje de unos 55 m de largo; se lo conoce como la Cola de Caballo (fig. 7).

En el momento de su descubrimiento, el techo profusamente adornado estaba mucho más bajo de lo que está ahora; De Sautuola y arqueólogos posteriores excavaron el suelo extensamente. Hay 25 imágenes policromas y varias pinturas negras. Algunas de las imágenes parecen estar «inacabadas». Los muy conocidos bisontes policromos se encuentran en protuberancias de roca que «cuelgan» del techo, de forma muy parecida a la de las protuberancias decoradas de las bóvedas góticas (lám. 2). La realización de estas imágenes de bisontes no fue un proceso sencillo y rápido. Parece que primero se grabaron sus contornos; después comenzó la pintura. Finalmente se grabaron algunos detalles, como ojos, orificios nasales y cuernos. Las posturas acurrucadas de algunos de los bisontes, determinadas, al menos en parte, por la forma de las protuberancias, se han interpretado de diversas formas –como que se encuentran durmiendo, dando a luz o muriendo–. También se ha afirmado que la combinación de machos y hembras sugiere la época de celo. Se trate de lo que se trate, resulta interesante que los pintores trataran de encajar los animales sobre las protuberancias, y, al mismo, tiempo, de rellenar los espacios disponibles; si hubieran hecho las imágenes ligeramente más pequeñas podrían haber representado a los animales en la posición erguida más normal. Es obvio que hubo algún tipo de interacción entre las representaciones y las formacio-

nes rocosas. Los pintores transformaron las formas de la roca. Quizá la persona desconocida de la Unidad de tiempo I estuviera implicada en un proceso relacionado de interacción con la pared de roca cuando colocó el diente de oso en el hueco. Volveré sobre esta intrigante idea en un capítulo posterior.

En el techo de Altamira, junto con los extraordinarios bisontes, hay representaciones de caballos, ciervas (lám. 3), y signos en forma de puntos, cuadrículas y claviformes (líneas verticales con una protuberancia descentrada en uno de sus lados). La cueva también contiene huellas de manos y dibujos serpenteantes trazados con los dedos en la arcilla blanda. Algunos de estos trazados abarcan imágenes, como la de la cabeza de un toro. Éstos y otros ejemplos llevaron a la idea de que las imágenes figurativas se desarrollaron a partir de marcas realizadas al azar, otra idea sobre la que volveré.

La parte más profunda de la cueva de Altamira, la Cola de Caballo, tiene muchas imágenes, principalmente pero no exclusivamente grabados. Resulta especialmente interesante por las supuestas «máscaras» (láms. 4 y 5). Algunas protuberancias de las paredes se han marcado con pintura para que parezcan ser caras que sobresalen y miran al visitante; al menos una parece ser la cara de un animal. No se encuentran en otras partes de la cueva. He aquí otro ejemplo de interacción entre creador de imagen y pared de cueva. Se dio relevancia a la propia pared; no era simplemente un soporte neutral para una imagen.

Tras haber atravesado los pasajes y cámaras de Altamira y haber llegado al final de la Cola de Caballo nos enfrentamos a uno de los problemas más profundos de la investigación en torno al arte del Paleolítico superior. ¿Reconocía la gente que utilizaba las cuevas áreas específicas en las cuales, quizá, realizaban rituales apropiados para cada una de las áreas?

Si hemos de intentar distinguir secciones de cuevas que pueden haber significado cosas en cierta forma distintas para la gente del Paleolítico superior, nuestros resultados dependerán de los criterios que elijamos como relevantes. ¿Tenemos en cuenta la distribución de las especies animales, o de las técnicas de representación (por ejemplo, grabado o pintura), o los tamaños de las imágenes, o las cantidades totales de imágenes independientemente de sus temas, o qué? Los criterios posibles parecen infinitos; cambiemos de criterio y cambiaremos nuestra división de la cueva en áreas hipotéticamente significativas. ¿Cuánta importancia deberíamos otorgar a la configuración de la propia cueva? ¿De qué formas interactúan las imágenes con las cuevas? ¿Existe alguna prueba, aparte de las imágenes parietales, que nos aporte claves sobre los tipos de actividades que la gente llevaba a cabo en las cuevas? Éstas serán preguntas recurrentes a medida que avancemos.

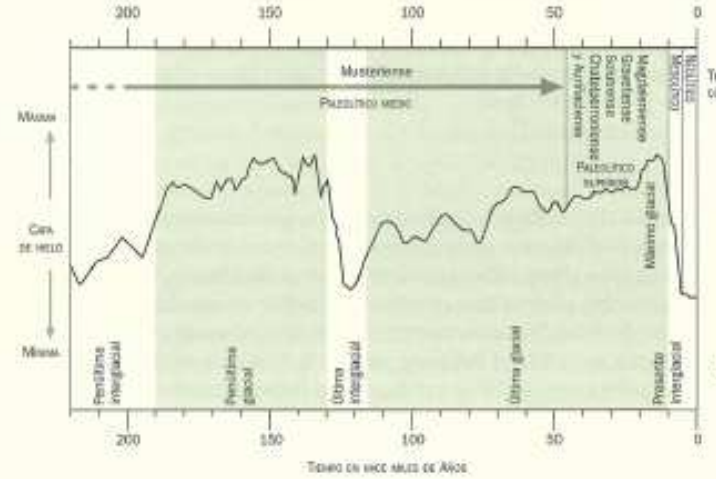
Observando las diversas imágenes de Altamira, Breuil, que las registró en una fecha tan temprana como el año 1902, comentó: «Buscamos en vano una escena compuesta, pero la mayoría de las figuras están situadas juntas, cercanas unas de otras, en grupos más o menos amplios...»[34]. Estaba planteando un problema al que se enfrentarían muchos investigadores desde diversos puntos de vista: ¿hasta qué punto puede decirse que las imágenes del arte del Paleolítico superior están «situadas» en combinaciones significativas? ¿Contienen las cuevas «conjuntos» de imágenes? ¿Por qué algunas imágenes están superpuestas sobre otras? Breuil no halló ningún patrón repetido y llegó a la conclusión de que, en general, las imágenes deberían verse como artículos dispares dispersos. Pero, ¿estaba en lo cierto?

Periodos y fechas

Breuil, Cartailhac, Piette, Rivière, Capitan, todos esos primeros investigadores en realidad, empleaban palabras como «Paleolítico» sin tener la menor idea de a qué se referían en términos de años. ¿Hace cuántos años tuvo lugar el Paleolítico? ¿Cuánto duró? Podrían asignarse fechas relativas a los estratos de las cuevas: cuanto más inferior el estrato, más antiguo ha de ser. Pero una datación ofrecida en números de años parecía imposible. El problema se resolvió, al menos en parte, en la década de 1950. Willard F. Libby, un físico norteamericano que había trabajado en el Proyecto Manhattan que llevó a la detonación de la primera bomba atómica en Nuevo México en 1945, descubrió la técnica de datación por carbono radiactivo (carbono-14). La arqueología quedó transformada, y a Libby se le concedió el premio Nobel de Física en 1960. Muy brevemente, la técnica de radiocarbono se basa en el hecho de que toda materia viviente, ya sea planta o animal, contiene un isótopo radiactivo de carbono conocido como carbono-14. Se absorbe de la atmósfera y se ingiere con la comida. El ritmo al que se desintegra este carbono es constante. Midiendo tanto el carbono-14 desintegrado como el restante, los investigadores pueden calcular la fecha en la que murió el organismo, esto es, en la que dejó de absorber carbono-14. Libby había descubierto un reloj natural. Pero la técnica tiene límites prácticos: deja de ser eficaz entre 40.000 y 50.000 años antes del presente, y esta limitación ha situado un interrogante sobre la fecha de comienzo del Paleolítico superior.

Sin embargo, la datación por carbono radiactivo indica firmemente que el periodo Paleolítico superior, la parte del Paleolítico en la que la gente comenzó a hacer arte, duró aproximadamente desde hace 45.000 hasta hace 10.000 años (fig. 12). Desde la década de 1950, otras técnicas de datación han tendido a confirmar estas fechas. Debo añadir al mismo tiempo que las fechas se refieren a Europa occidental; más adelante veremos la importancia de esta restricción. El Paleolítico superior en Europa occidental fue un periodo de seres totalmente humanos desde el punto de vista anatómico, indistintos a nosotros mismos, el periodo del *Homo sapiens*. Tenían los mismos cuerpos y, lo que es más importante, los mismos cerebros que nosotros. Todo el arte sobre el que hemos estado hablando viene de este periodo.

El periodo que precedió al Paleolítico superior en Europa occidental se conoce como Paleolítico medio. Se caracterizó por el *Homo neanderthalensis* –el famoso «hombre de Neandertal»–. Los neandertales no hacían arte, tenían un equipo de utensilios de piedra más simple, y eran más oportunistas en su modo de cazar que el *Homo sapiens*. Técnicas distintas a la de carbono radiactivo indican que el Paleolítico medio duró desde quizá 220.000 años hasta hace aproximadamente 45.000 años. Todas estas



12. Las glaciaciones, periodos arqueológicos, fechas y tecnocomplejos del Paleolítico medio y superior.

El periodo que precedió al Paleolítico medio se conoce como Paleolítico inferior y duró desde unos casi tres millones de años hasta hace 130.000 años, dependiendo de a qué lugar del mundo se refiera uno (y del científico que realiza el cálculo aproximado). El Paleolítico inferior se caracterizó por la presencia de diversos homínidos, incluyendo el *Homo erectus* y el *Homo habilis*, cuyos fósiles se han encontrado en África. El *Homo habilis* hizo los primeros utensilios de piedra.

Por el momento no necesitamos ir más atrás en el tiempo o introducir fechas regionales y subdivisiones más precisas de los tres periodos principales. Lo único que deseo hacer en este momento es señalar lo que se ha llegado a conocer como la transición del Paleolítico medio al superior. En Europa occidental esta transición se extiende entre hace 45.000 y hace 35.000 años. Durante este periodo los neandertales dieron paso al *Homo sapiens* después de que las dos formas hubieran convivido juntas, al menos en determinadas áreas, durante algunos miles de años. Sin duda, esta transición fue un periodo crucial en la historia humana: durante mucho tiempo se ha creído, de forma, como veremos, no del todo correcta, que el «arte» comenzó en este lugar y en ese momento. Siguiendo los pasos de Childe, los investigadores han denominado la transición del Paleolítico medio al superior como la «Revolución del Paleolítico superior», o, más dramáticamente incluso, como la «Explosión creativa». De repente, o eso les parece a muchos investigadores, el arte apareció y la vida humana se hizo reconocible.

Si se transportara atrás en el tiempo, al Paleolítico medio, a una pareja de antropólogos especializados que hayan trabajado con comunidades a pequeña escala en diversas partes del mundo y se les diera la oportunidad de vivir con los neandertales, estu-

incomprensible. Pero si a esos mismos antropólogos se les permitiera transportarse a unos cuantos miles de años adelante, hasta el Paleolítico superior, inmediatamente se pondrían a aprender el idioma, a estudiar los sistemas de parentesco y otras relaciones humanas, la economía, y hasta la religión de sus anfitriones. En pocas palabras, se sentirían tan «cómodos» como lo estarían entre cualquier comunidad humana de cualquier parte del mundo de hoy día.

¿Qué fue lo que ocurrió durante la transición del Paleolítico medio al superior para que se estableciera esa diferencia? Los capítulos que siguen tratan de responder esa pregunta y, al mismo tiempo, demuestran que lo que parece ser una «revolución» fue algo mucho más complejo. Necesitamos hacernos preguntas más amplias que las que normalmente se plantean. Fundamentalmente, necesitamos saber cómo evolucionó la conciencia humana, no sólo la inteligencia. ¿En qué sentidos está relacionada la conciencia con la creación de arte? O, por plantear la pregunta de otra manera, ¿es la creación de arte simplemente una parte de lo que es ser humano, como parece ser el lenguaje, y por consiguiente apenas necesita una explicación (aunque se discute el cómo, el dónde y el cuándo de la adquisición del lenguaje)? Las maneras en las que distintos autores han intentado contestar estas preguntas y explicar el arte del Paleolítico superior nos llevan a través de los laberintos del pensamiento, las circunstancias sociales y la filosofía occidentales.

CAPÍTULO 2

Buscando respuestas

El final de la polémica en torno a la antigüedad y a la autenticidad del arte del Paleolítico superior no hizo más que dar comienzo a otra que ha durado hasta el día de hoy. ¿Por qué hizo estas imágenes la gente del Paleolítico superior? El alboroto filosófico y religioso que aún resuena en torno a la teoría de la evolución de Darwin indica que en todos los puntos de vista acerca de los orígenes humanos hay involucradas importantes cuestiones emotivas.

La más insidiosa de estas cuestiones, una que furtivamente tergiversa nuestro pensamiento, es quizá nuestro uso de la propia palabra «arte»[1]. Este es uno de esos términos (otros aparecen en capítulos posteriores) que todo el mundo cree que entiende, hasta que se le pide que lo defina. La gente supone demasiado rápidamente que el «arte», tal como ellos entienden el término, es un fenómeno universal, y tienden a atribuir no sólo la propia palabra sino también todas sus connotaciones a contextos no occidentales. Como consecuencia, hemos llegado a considerar al «artista» como un tipo especial de persona, que, debido a algún principio universal, casi místico, de inspiración, se encuentra en todas las sociedades. Pero las ideas sobre el «arte» y los «artistas» son formulaciones que se hacen en momentos específicos de la historia y en culturas específicas. Por ejemplo, el «arte», tal como lo consideramos en el Londres, Nueva York o París de hoy, no existía en la Edad Media, cuando la gente no distinguía entre «artesano» y «artista». La idea de unos individuos inspirados que, debido a su posición casi espiritual, se apartan de los mortales comunes, es un concepto que consiguió aceptación en el Occidente más reciente durante el movimiento Romántico (hacia 1770-1848), un periodo en el cual los escritores y los filósofos afirmaron la ascendencia de la experiencia individual y un sentido de lo trascendental.

Algunos de los autores que han escrito acerca del arte del Paleolítico superior, como la arqueóloga de Berkeley Margaret Conkey[2], subrayan como es debido los peligros de

importar connotaciones occidentales mediante el uso irreflexivo de la palabra «arte». Sin duda, esa palabra ha llevado a muchos investigadores al error de entender las imágenes del Paleolítico superior en términos del arte occidental. No obstante, dicho esto, creo que podemos volvernos demasiado sensibles a este problema. «Arte» es una práctica palabra bisilábica, y, siempre que seamos conscientes de los peligros de sus connotaciones occidentales, podemos utilizarla con precaución.

Las diversas formas en las que los investigadores han explicado el arte del Paleolítico superior constituyen una larga trayectoria histórica que pasó de la simplicidad a hipótesis más complejas y después al colapso de toda la empresa interpretativa, y de ese modo al agnosticismo de hoy en día. Actualmente, muchos investigadores creen que es imposible saber de qué trataba el arte del Paleolítico superior. Yo empiezo con un lema aparentemente simple que lleva a la problemática palabra al primer plano.

El arte por el arte

Al principio, las ideas sobre el «hombre salvaje» primitivo tendían a desacreditar cualquier insinuación de que las imágenes del Paleolítico superior tuvieran un propósito simbólico. El arte era simplemente decorativo, y sería estúpido ver abstrusos significados simbólicos en las imágenes de unos salvajes. Ya en 1864 Édouard Lartet y Henry Christy, un rico banquero inglés que financió gran parte del trabajo de Lartet, trataron de sortear el problema que suponía el hecho de que un arte mueble tan sofisticado tuviera su origen en gente que era, al decir de todos, sorprendentemente primitiva. Ellos afirmaban que las condiciones ambientales del Paleolítico superior produjeron una abundancia de animales que facilitaron la caza y, de ese modo, a pesar de su primitivismo, la gente tuvo mucho tiempo de ocio durante el cual pudieron adornarse a sí mismos, decorar sus utensilios y sus de otro modo monótonos hábitats. El arte, pues, había nacido del ocio: las imágenes se hicieron por puro placer, diversión y adorno una vez que la gente hubo logrado cierto grado de control sobre su entorno. El arte del Paleolítico superior, y esto es importante, no tenía ningún contenido simbólico y era, de acuerdo con los ideales románticos, esencialmente una actividad individual, más que social. Este rechazo de la interpretación simbólica del arte del Paleolítico superior y el énfasis en la «inspiración» individual tenían su origen en la creencia de que no parecía posible que una gente tan primitiva pudiera haber tenido una religión.

La idea de un vínculo entre el ocio y el desarrollo de prácticas estéticas la siguió Édouard Piette en su estudio sobre el arte mueble. Él desplegaba ramos de frases románticas, como «exclusivamente artístico», «buscando la perfección en el arte» y «eternamente preocupado por el culto a la belleza»[3]. Las ilustraciones de la época muestran, principalmente, a hombres barbudos del Paleolítico superior absorbidos en solemne meditación en la creación de arte, mientras las mujeres se encuentran arrodilladas cerca, como ayudantes o acólitas más que como individuos que desempeñan un papel[4]. Esta idea del arte como algo elevado y algo que sólo podía lograrse tras haber dominado el entorno natural, todavía se mantiene viva gracias a libros de texto que afirman que el arte es el fruto de una «sensibilidad estética», de un deseo innato de producir cosas bellas, al que solamente puede darse rienda suelta en tiempo de ocio. Esta es la explicación para el arte del Paleolítico superior que se hizo conocida, de forma no del todo correcta, como *art pour l'art*, arte por el arte.

La explicación del arte por el arte no gozó de una prolongada aceptación tras haber sido debatida por primera vez. En 1987, mucho tiempo después de que se hubiera abandonado, John Halverson, un historiador del arte norteamericano, intentó revivirla, aunque en una forma mucho más sofisticada, pero tuvo poco éxito[5]. Desde el principio hubo dos motivos principales por los que los investigadores de comienzos del siglo XX comenzaron a dudar del *art pour l'art* como una explicación general para las imágenes del arte del Paleolítico superior. Primero fue el descubrimiento de cada vez más arte subterráneo. Era comprensible que la gente decorara sus armas, llevara colgantes e hiciera estatuillas; al fin y al cabo, estas eran actividades con las que los propios investigadores estaban familiarizados. Pero, ¿por qué iban a hacer obras de arte en lugares inaccesibles, oscuros y subterráneos? El arte profundo de las cuevas del Paleolítico superior contradice el hecho aparentemente obvio de que el arte se hace para ser contemplado.

En segundo lugar, el informe etnográfico de sir Baldwin Spencer y F. J. Gillen desde Australia en 1899 hablaba de gente que vivía en condiciones muy duras pero que sin embargo producía una gran cantidad de arte complejo en abrigos rocosos. El propio Cartailhac también señalaba a los «bosquimanos» del sur de África como un pueblo que hacía arte en circunstancias que él creía (incorrectamente) que dejaban poco tiempo para el ocio. Después, también, en la década de 1890, la concisa colección de folclore «primitivo» de todo el mundo realizada por sir James Frazer, titulada *La rama dorada* (frase que extrajo de una de las pinturas de Turner), comenzó su influyente carrera; tuvo casi tanto éxito como *El origen de las especies*. Frazer (1854-1941), hombre de asombroso conocimiento y erudición, demostraba de forma concluyente que la gente «primitiva» sí tenía religión, aunque hay que decir que este monumental estudio es un revoltijo de elementos exóticos poco comprendidos[6]. Todas estas pruebas, procedentes primero del arte profundo de las cuevas y después de Spencer y Gillen y de Frazer, parecen llevar a la, para algunas personas, desagradable conclusión de que la gente del Paleolítico superior, tuvo, después de todo, cierto tipo de religión. En este tipo de sociedades el arte no era necesariamente *art pour l'art*.

Actualmente reconocemos otros problemas en la explicación del *art pour l'art*. En primer lugar, desde el punto de vista de la lógica, puede expresarse así:

1. ¿Cómo sabemos que los seres humanos tienen un sentido o impulso estético innato?

[4] Conkey (1995, fig. 2; 1997).

2. Lo inferimos a partir de la existencia de lo que creemos que son las hermosas creaciones del arte más antiguo y a partir de *objets d'art* de todo el mundo.

3. Después, utilizamos esta sensibilidad inferida para explicar la existencia del arte.

El argumento es, de este modo, claramente circular: se infiere un estado mental a partir del arte, y después se utiliza para explicarlo sin ninguna otra prueba que lo apoye[7]. Algunos investigadores pueden cuestionar esta conclusión señalando la simetría de hachas de piedra de mano muy antiguas –tan antiguas como de hace un millón de años– e indicando que se originó un sentido estético a partir de una predilección innata por la simetría. Esta idea es atractiva pero no convincente. Si, en efecto, un deseo de simetría es innato, no hay razón para suponer que la simetría de las hachas de mano tuviera algo que ver con la «estética»; es más probable que la simetría se debiera a habilidades motoras aprendidas (no necesariamente de forma lingüística) que a un deseo de belleza. En cualquier caso, prácticamente no existen pruebas en el arte del Paleolítico superior de un interés por la simetría[8].

Además, los historiadores del arte han desarrollado explicaciones mucho más agudas para la realización de arte. En la base de muchas de estas explicaciones está la comprensión de que la realización de arte es una actividad social, no puramente individual. El arte cumple propósitos sociales, aunque es manipulado por personas individuales en contextos sociales para conseguir determinados fines. El arte no puede entenderse fuera de su contexto social.

De esta cuestión se deriva directamente otra. No es posible que alguien pinte un animal sin dar resonancia de algún modo a parte de sus asociaciones simbólicas, y esas asociaciones están creadas y mantenidas socialmente. Por ejemplo, dentro del pensamiento occidental el león tiene asociaciones de soberanía y fuerza; el cordero, de inocencia y mansedumbre. El león no representa el engaño, ni el cordero la traición, independientemente de lo que una persona individual pueda creer. Si un artista del Paleolítico superior fuera a pintar un animal porque éste tuviera asociaciones exclusivamente personales y secretas para él, esas asociaciones se perderían en la mayoría de los espectadores que, inevitablemente, verían la pintura en términos de otras asociaciones socialmente aprobadas. Es cierto, como veremos, que los individuos manipulan las imágenes y sus significados para sus propios fines, pero lo hacen dentro de límites establecidos por la sociedad; de lo contrario, su nueva «perspectiva» sobre un símbolo sería totalmente oscura para los espectadores.

Básicamente, es el contexto de una imagen lo que enfoca su significado. Por ejemplo, una pintura de un cordero en la pared de una guardería tendría diferentes resonancias a las de un cordero en una ventana eclesiástica de vidrio coloreado. Aunque quizá esto no sea del todo así, ya que las asociaciones simbólicas de los animales están todas interrelacionadas; constituyen un espectro ricamente afectivo, más que un conglomerado de distintos significados. William Blake se admiraba ante la «terrible

[7] Lewis-Williams (1982, p. 429).

simetría» del tigre que ardía radiantemente en los bosques de la noche, mientras que T. S. Eliot tomaba sorprendentemente otro segmento del espectro semántico del tigre: «En la adolescencia del año Llegó Cristo el tigre».

En todas las sociedades muchos animales tienen ricas asociaciones de este tipo, y parece altamente improbable que la gente del Paleolítico superior pintara, repetidamente y en contextos remotos, caballos y bisontes si estas criaturas no hubieran tenido algún significado no trivial y compartido para ellos. De hecho, el reducido espectro de temas pintados y grabados sugiere normas sociales más que predilecciones personales. Los artistas del Paleolítico superior estaban, fundamentalmente aunque no completamente, obligados por normas de costumbre.

Estas ideas sobre un supuesto sentido estético innato en el *Homo sapiens*, un impulso específico de la especie que llevó al amplio conjunto de objetos y comportamientos que nosotros denominamos «arte», se han resumido de forma llamativa. Al principio de su enormemente popular *Historia del arte*, Ernst Gombrich escribía: «En realidad eso que llamamos Arte no existe. Sólo existen artistas». Esa es la perspectiva que adopto en este libro. Persigo un fin práctico, prosaico: me pregunto por el origen de los realizadores de imágenes («artistas», si lo prefieren), no por la génesis de un concepto filosófico imposible de definir. Sostengo que los primeros realizadores de imágenes actuaban racionalmente en las circunstancias sociales específicas que describo en capítulos posteriores; no les impulsaba la «estética». Ese concepto amorfo y cambiante que nosotros, en nuestro lugar concreto en la historia, llamamos «arte» llegó *después* de los primeros realizadores de imágenes.

El siguiente intento de entender el significado del arte del Paleolítico superior fue mucho más duradero que el del *art pour l'art*. De hecho ha penetrado en el pensamiento popular acerca de los «hombres de las cavernas» y ha originado innumerables dibujos animados. También es la explicación que se encuentra más normalmente no sólo en descripciones populares del Paleolítico superior sino también en libros de texto.

Totemismo y magia simpática

A comienzos del siglo XX, y en los años inmediatamente posteriores, la antropología y la sociología estaban haciendo valer sus propios méritos como respetables ámbitos de estudio, y el interés popular por la gente «primitiva» de todas partes del mundo creció como consecuencia de la expansión imperial europea. Autores destacados en esta nueva corriente de interés fueron Franz Boas, Henry Schoolcraft y Lewis Henry Morgan en Norteamérica, sir Henry Maine, sir Edward Tylor y sir James Frazer en Inglaterra, sir Baldwin Spencer y F. J. Gillen en Australia, Arnold van Gennep, Marcel Mauss y Émile Durkheim en Francia, por mencionar sólo unos pocos. En 1865 Tylor (1832-1917) había percibido una afinidad entre la magia y el arte prehistórico[9]. Pero el autor que convirtió de forma más eficaz las percepciones de la antropología y la etnografía en una comprensión del arte del Paleolítico superior fue Salomon Reinach.

En 1903, el año posterior al *mea culpa* de Cartailhac, Salomon Reinach (1858-1932), que en ese momento era conservador del Musée des Antiquités de Saint-Germain-en-Laye, publicó un artículo titulado *L'art et magie: à propos de peintures et des gravures de l'Age du Renne* en la revista *L'Anthropologie*. Él partía de la suposición fundamental de que la única manera en la que podemos adquirir alguna comprensión del arte del Paleolítico superior es mediante el análisis de los estilos de vida de pueblos «primitivos» existentes. En este momento, justo al comienzo de la investigación sobre el arte del Paleolítico superior, Reinach creó un problema que todavía sigue los pasos de todos los investigadores: ¿es posible entender el arte del Paleolítico superior sin recurrir a analogías?[10]. ¿Empleando analogías, no creamos simplemente un pasado a imagen del presente?

Reinach intentó tratar el problema insistiendo en que los investigadores debían limitar estrictamente sus fuentes analógicas a los cazadores-recolectores –aquellos pueblos que, en su opinión, se encuentran más próximos a la forma en la que vivía la gente del Paleolítico superior–. Pero fue mucho más prudente que algunos de sus sucesores. Sin embargo, actualmente se reconoce que los cazadores y recolectores del siglo XXI no son fósiles vivientes del Paleolítico superior, sino gentes con una larga historia. Aun así, ha de admitirse que hay elementos comunes en las comunidades de cazadores-recolectores que probablemente guarden cierto parecido con las formas en las que vivía la gente del Paleolítico superior. El problema consiste en estar seguro de cuáles son exactamente esos elementos comunes y qué rasgos son específicos de una determinada cultura.

Una de las ideas que surgió a partir de una interpretación de la etnografía australiana fue el totemismo. Actualmente los investigadores reconocen que la palabra ha sido definida incorrectamente[11], pero a comienzos del siglo XX tenía un significado bastante claro. La palabra deriva de una palabra india norteamericana ojibwa que denota a un animal, o a veces a una planta, que es el emblema de un clan. Se podría hablar de «Gente-águila» o «Gente-oso». En Australia se encuentran creencias y entidades sociales similares. Armados con esta información, algunos investigadores sugirieron que las imágenes de las cavernas eran tótems. Pero la explicación no consiguió demasiados partidarios[12]. Si los animales pintados eran tótems, rezaba el contraargumento, cabría esperar encontrar grupos de imágenes de especies únicas, siendo cada cueva una especie de «poste totémico». La respuesta fue que si unos pocos grupos totémicos constituían un único grupo residencial, entonces se encontrarían juntas una cantidad de especies relativamente pequeña, algo que sí encontramos. La discusión parecía dar vueltas en círculo.

Sin embargo, a Reinach le atrajo otra información que Spencer y Gillen publicaron en 1899 acerca del pueblo aborigen australiano de los aruntas. Según esos autores, los aruntas pintaban imágenes de ciertas criaturas en la creencia de que sus acciones harían que las especies pintadas engendraran y se multiplicaran. Reinach pensó que los animales pintados en las cuevas europeas eran aquellos que la gente del Paleolítico superior deseaba

[10] Cfr. Layton (1987); Lewis-Williams (1991).

que se multiplicaran. Era como jugar una partida de *snap:* salieron dos cartas similares, una en Australia, la otra en Europa occidental. El emparejamiento era convincente, y por ello Reinach dedujo motivos similares para la producción de arte en ambos contextos.

Posteriormente, el abate Henri Breuil y otros extendieron esta hipótesis a la magia de caza. Afirmaban que las imágenes se hacían con la intención de otorgar a los cazadores poder sobre sus presas. La idea, naturalmente, encajaba bien con lo que la gente en Europa sabía sobre brujería, muñecos de cera y alfileres. Quizá con la brujería en mente, Breuil afirmaba que muchas imágenes tenían lanzas o proyectiles clavados en ellas. Pensó que quizá el acto de pintar estas armas producía la muerte de un animal real. Es muy probable que Breuil estuviera especialmente influido por Niaux, la cueva que De la Vialle y muchos otros visitaron en 1660, e incluso antes del siglo XVII. Allí hay, en efecto, varias pinturas de animales con lo que fácilmente se podría tomar como armas clavadas en ellos. Pero, en total, sólo en el 15 por ciento de las imágenes de bisontes del Paleolítico superior éstos parecen estar heridos o muriendo[13]. La mayoría parecen estar vivos y encontrarse bien.

Al principio, la interpretación parecía explicar por qué un número tan elevado de las imágenes estaban ocultas en cámaras oscuras: la magia habría de realizarse en lugares resguardados de los ojos de los demás. Además, dicha interpretación también parecía apropiada en relación a las especies pintadas en las cuevas. Cuando se encontraron imágenes de felinos y de otros animales peligrosos, unos que parecería improbable que la gente quisiera cazar o aumentar conscientemente, Breuil explicó su presencia diciendo que los artistas esperaban adquirir la fuerza y la destreza para la caza propia de los depredadores. La elasticidad de la interpretación no acababa aquí. Se decía que los signos cuadrangulares, como los de Lascaux (fig. 58), representaban trampas en las que caerían los animales. Se consideraba que otros signos eran las pieles de los cazadores o las moradas de los espíritus.

Hoy día no tiene mucho sentido discutir los pros y los contras ni del *art pour l'art* ni de la magia simpática. Por supuesto, es muy probable que los creadores de imágenes se enorgullecieran de su obra, y es muy probable que la caza, una actividad enormemente importante del Paleolítico superior, haya tenido *algo* que ver con la realización de imágenes. Pero a demasiados argumentos en favor de estas dos explicaciones se les puede dar la vuelta fácilmente. Para algunos autores, las superposiciones complejas y enmarañadas de muchos paneles gabados de imágenes eliminaban cualquier posibilidad de apreciación estética. Pero ésa es una suposición puramente occidental: hasta donde nosotros sabemos, la confusión de líneas y la dificultad para descifrarlas pueden haberse considerado estéticamente agradables. Además, algunos autores también sostenían que el tiempo de ocio era necesario para la realización de arte, y que no se habría producido arte en temporadas de privación e incesante búsqueda de comida. Otros respondían que se podría sostener igualmente que se practicarían ritos de magia simpática precisamente durante estas épocas difíciles con el fin de asegurar un adecuado abastecimiento de comida. De forma similar, las pinturas de armas pueden tomarse como una indicación de magia de caza; pero, además, donde no se muestran armas, puede que fuera el

simple acto de realizar las pinturas lo que se considerara eficaz. De cualquier forma, la interpretación sale ilesa. Todo el debate que siguió durante el siglo XX reveló, sin duda, los puntos débiles de estas explicaciones, pero, al final, como en muchos contextos de investigación, las explicaciones sólo se descartan cuando se conciben otras mejores.

Emitiendo juicios

¿Cómo se reconoce una explicación «mejor»? Si hemos de entender la tortuosa historia de la investigación sobre el arte del Paleolítico superior en el siglo XX necesitamos tener cierta idea de cómo avanza la ciencia –o de cómo no consigue avanzar–. En términos generales, hay dos escuelas de pensamiento en torno a esta cuestión; no son necesariamente excluyentes, aunque a veces se las presenta como si lo fueran. Por un lado, hay investigadores totalmente entregados a la objetividad de la ciencia; ellos creen que hay reglas y procedimientos de verificación establecidos que llevan al conocimiento seguro. En el otro extremo están aquellos que consideran que todas las afirmaciones del conocimiento son relativas y son el producto de fuerzas sociales y de percepciones culturales.

En primer lugar, es necesario subrayar repetidamente que ninguna explicación del arte del Paleolítico superior puede «demostrarse» jamás. Como vimos en el capítulo 1, Darwin no afirmaba haber demostrado su explicación del mecanismo de la evolución. Demostración es un concepto que debería limitarse a sistemas cerrados, como las matemáticas. Al final de un problema de álgebra un estudiante puede escribir «Q.E.D», lo que había que demostrar. Pero en arqueología nada de interés será demostrado jamás de esa manera. Los filósofos de la ciencia han dedicado mucha atención a este problema. No podemos entrar ahora en una descripción detallada de la metodología científica, por muy fascinante que resulte ese campo, pero antes de pasar a las explicaciones mucho más complejas que sucedieron a las del arte por el arte y la magia simpática será útil detenernos y examinar de qué manera seremos capaces de juzgarlas. Por consiguiente, apunto unos pocos de los criterios comunes según los cuales los científicos juzgan y comparan las hipótesis.

Básicamente, una explicación para un fenómeno u otro debe concordar con trabajos generales aceptados y bien argumentados y con la teoría global. Uno no puede, por ejemplo, explicar una aberración en la órbita de un planeta recurriendo a unos rayos láser dirigidos hacia éste por unos seres que viven en las proximidades de Alfa Centauro, mientras todas las demás órbitas están adecuadamente explicadas por campos de gravedad dentro del sistema solar.

En segundo lugar, una hipótesis debe ser internamente coherente. En otras palabras, todas las partes de una hipótesis deben depender de las mismas premisas y no deben contradecirse entre ellas.

El tercer criterio es uno en el que, como hemos visto, Darwin insistía. Una hipótesis que cubre diversos campos de datos es más convincente que una que pertenece solamente a un tipo limitado de datos. Por ejemplo, si la teoría de la gravedad se aplicara sólo a los objetos inanimados como las pelotas de tenis, y no a los seres vivos como

En cuarto lugar, una hipótesis debe ser de tal naturaleza que puedan deducirse hechos verificables y empíricos a partir de ella: una hipótesis debe referirse explícitamente a rasgos observables de datos. La teoría del arte por el arte no pasa esta prueba porque no explica rasgos verificables de las imágenes que no puedan explicarse mediante otras hipótesis. La del juicio estético es tan vaga que puede afirmarse que cualquier imagen es consecuencia de un impulso estético innato aunque, según los patrones occidentales de hoy día, su trazado no sea muy «bueno».

En quinto lugar, las hipótesis útiles tienen potencial heurístico, es decir, que nos llevan a más interrogantes y más investigación. La del arte por el arte también falla en este criterio porque, una vez expuesta, cierra la puerta a cualquier investigación posterior. (Aparentemente) dice todo lo que hay que decir.

Estos cinco puntos no son sino un breve resumen de algunas de las maneras en las que los científicos juzgan las hipótesis. Pero no debería pensarse que estos criterios son una simple lista de comprobación sobre cuyas distintas casillas pueden ir trazando marcas los científicos para después llegar a un consenso. Muchos de los propios criterios son, en sí mismos, problemáticos a la hora de su aplicación práctica.

Una reserva más seria, una que debemos aceptar si queremos entender la trayectoria histórica de la investigación sobre el arte del Paleolítico superior, tiene que ver con el entroncamiento social del trabajo científico[14]. Los constructivistas sociales señalan que la ciencia es mucho menos objetiva que lo que a muchos de los que la ejercen les gustaría hacernos creer. Thomas Kuhn[15], físico que se convirtió en historiador de la ciencia, sostenía que el conocimiento científico no se acumula de forma aumentativa a medida que los científicos trazan marcas sobre una lista de criterios consensuados. Más bien, la ciencia avanza mediante el abandono relativamente repentino de una estructura –o paradigma– teórica y metodológica, y su sustitución por otra. Kuhn tituló su influyente libro *La estructura de las revoluciones científicas*. Estas revoluciones, seguía afirmando, sólo se pueden explicar si las observamos en términos de las características sociológicas de las comunidades científicas. Del mismo modo que el arte de la antigüedad se produjo en un contexto social específico, también la producción de conocimiento acerca de ese arte está hoy entroncada socialmente[16]. La obra de Kuhn no se ha librado de ser cuestionada: las revoluciones que él cita pueden ser casos especiales. Además, la idea de «construcción social» se ha aplicado con demasiado entusiasmo a muchas «construcciones» que no están construidas socialmente en su totalidad, incluyendo los diferentes tipos de entornos en los que vive la gente[17]. No obstante, es correcto decir que actualmente los investigadores son conscientes de que los factores sociales sí influyen en la aceptación o el rechazo de nuevas ideas[18].

---

[14] Brannigan (1981); Gilbert y Mulkay (1984); Mulkay (1979).

[15] Kuhn (1962).

[16] Por ejemplo, Latour y Woolgar (1979); véase Conkey (1997) sobre la historia intelectual de la investigación sobre el arte del Paleolítico superior.

[17] Ingold (1992); Hacking (2000). Sobre la construcción social y el relativismo en la arqueología véase Watson

Necesitamos tener en mente estos puntos preliminares, tanto «objetivos» como sociológicos, al pasar a una explicación mucho mejor pensada que la del *art pour l'art* o la magia simpática, que captó la imaginación de los investigadores del arte rupestre durante la segunda mitad del siglo XX y que contiene elementos que todavía impregnan el pensamiento de los investigadores acerca del arte del Paleolítico superior. Necesitamos saber por qué resultó tan estimulante en su momento y por qué se ha abandonado de forma tan general.

Estructura y significado

El «Estructuralismo» fue una de las grandes ideas inspiradoras de la segunda mitad del siglo XX. Fue un movimiento filosófico que tenía profundas raíces en el pensamiento occidental. También ha sido un movimiento diverso que ha abierto investigaciones sobre la relación entre la mente humana y el mundo material. Para guiarnos a través del laberinto de enfoques estructurales resulta útil distinguir entre, por un lado, el «análisis estructural», un método general de análisis que examina las maneras en las que una «estructura», entramado o plantilla mental, de la que las personas pueden no ser conscientes, ordena las formas en las que éstas piensan o actúan[19], y por otro, el «Estructuralismo» (con E mayúscula), que se refiere a un tipo específico de estructura que consta de oposiciones binarias y mediaciones de esas oposiciones[20]. Ambos tipos de teoría estructural se pueden discernir en un importante libro del siglo XVIII.

Giambattista Vico (1668-1744) fue un jurista y humanista italiano. En 1734 publicó *Principii di una scienza nuova (Principios de una ciencia nueva)*. Impresionado por el trabajo de científicos de la naturaleza como Newton y Galileo, Vico propuso una ciencia de la sociedad humana, lo que hoy denominaríamos «ciencia social», en comparación con la «ciencia natural» de los físicos, zoólogos, astrónomos, químicos, etc.

Escribiendo en un periodo de expansión europea y de intenso interés por la gente «primitiva» y por los «salvajes» que los exploradores se estaban encontrando, Vico comenzaba poniendo en tela de juicio la idea, entonces general, de que este tipo de personas tenía un tipo de mente distinto al de la gente «civilizada». Más bien, decía él, los mitos y explicaciones que daban para los fenómenos naturales no eran simplemente tonterías basadas en la ignorancia; eran «poéticas» o «metafóricas» y no estaban destinadas a ser tomadas literalmente. Muy adelantado a su tiempo, Vico fue ignorado y la idea de una «mentalidad primitiva» perduró hasta principios del siglo XX, y más allá.

Vico fue asombrosamente moderno, incluso posmoderno, en otro sentido. Él afirmaba que la mente humana da forma al mundo material, y que es esta forma, o coherencia, la que le permite a la gente entender el mundo y relacionarse con él de forma eficaz. El mundo está formado por la mente humana y tiene su forma, a pesar del hecho de que la gente considere el mundo como algo «natural» o «dado». Al llevar a

[19] Conbee (1989) (2001) y para una crítica véase Gardner (1999)

cabo esta labor de dar forma al mundo, la humanidad se creó a sí misma. Siendo esto así, debe haber un «lenguaje de la mente» universal, común a todas las comunidades. Estructurar, formar algo coherente a partir del caos del mundo natural, es la esencia de lo que es ser humano. En capítulos posteriores sostengo que Vico estaba en lo cierto, aunque en un sentido que es posible que él no hubiera comprendido del todo. El problema de su obra es que la «mente» se concibe como un órgano intelectualizador que media entre un mundo material y un mundo mental interior. Pero, como veremos, en la mente hay algo más que inteligencia solamente: también hay conciencia.

La idea de estructura fue muy desarrollada por Ferdinand de Saussure (1857-1913), un lingüista suizo, y es a partir de la lingüística de donde surgió el estructuralismo del siglo XX. Sin duda, Saussure debe ser la única figura occidental moderna influyente que no escribió un libro. El texto fundamental, *Curso de lingüística general* (1915), fue compilado por unos estudiantes (sin duda inusualmente atentos) a partir de apuntes tomados durante sus clases. Para nuestros propósitos actuales, sólo necesitamos tener en cuenta algunas de las importantes distinciones que estableció, las cuales, con el tiempo, influyeron en el estudio del arte del Paleolítico superior.

La primera se establece entre *langue* (lengua o gramática) y *parole* (habla o expresiones concretas). *Langue* es, pues, la estructura y *parole* son los objetos individuales producidos en términos de esa estructura. Saussure ilustraba esta distinción señalando el ajedrez: las normas y convenciones del juego constituyen la *langue* del ajedrez, mientras que las encarnaciones de esas normas en partidas reales son ejemplos de *parole*. La semejanza con las ideas anteriores de Vico acerca del «lenguaje de la mente» resulta obvia.

Saussure también distinguía entre estudios diacrónicos y estudios sincrónicos. El enfoque diacrónico, como en la filología, estudia el desarrollo del lenguaje a lo largo del tiempo; los estudios sincrónicos examinan un lenguaje en un momento dado, es decir, su estructura, su *langue*. La estructura es, por tanto, sincrónica.

Hay una idea relacionada con éstas que cobró una importancia fundamental en la investigación acerca del arte del Paleolítico superior. El sentido no se halla tanto en las propias cosas como en la relación entre las cosas. Por ejemplo, «vida» no puede tener sentido sin «muerte», «luz» sin «oscuridad», etcétera.

Naturalmente, hay mucho más en la lingüística de Saussure, pero estas pocas cuestiones nos permiten pasar ahora a un investigador cuyas agudísimas ideas han sido constantemente ignoradas o infravaloradas, no porque sean demostrablemente incorrectas, sino porque las circunstancias sociales y políticas de la investigación sobre el arte del Paleolítico superior en la segunda mitad del siglo XX militaron en contra de su propagación.

Sociedad, estructura y Karl Marx

Hoy día raramente se recuerda a Max Raphael[21], historiador alemán marxista del arte, y cuando se hace, únicamente es para considerarlo como la fuente de algunas de

las ideas estructuralistas de André Leroi-Gourhan y Annette Laming-Emperaire. Antes de examinar la enorme contribución que hicieron estos dos investigadores al estudio del arte del Paleolítico superior necesitamos resucitar a Raphael, no verlo simplemente como una fuente de la cual otros tomaron elementos de forma selectiva[22]. Es una lástima que algunos autores que analizan la historia de la investigación del arte del Paleolítico superior comenten solamente, si es que lo hacen, su incipiente explicación estructuralista, es decir, su deuda con autores anteriores a los que he hecho referencia, e ignoren el destacado énfasis que él pone sobre el contexto y la naturaleza sociales del arte. Es imposible entender las contribuciones estructuralistas de Raphael sin una apreciación de su uso de la teoría social. La naturaleza de la sociedad era, al fin y al cabo, la base y la *fons et origo* de su pensamiento[23].

Cuando aún era un joven estudiante, Raphael se trasladó a París, donde visitó los estudios de Rodin, Picasso y Matisse[24]. Tras un breve encarcelamiento en campos de confinamiento franceses, se trasladó en 1941 a Nueva York, donde murió en 1952, dejando incompleto su trabajo sobre el arte del Paleolítico superior[25]. Raphael escribió su libro *Prehistoric Cave Paintings* en el periodo marcado por las consecuencias posteriores a la Guerra Civil española y durante la Segunda Guerra Mundial, cuando era palpable la amenaza del fascismo. Sostenía que los historiadores y los arqueólogos del arte de su época eran reacios a admitir que las personas del Paleolítico superior hubieran practicado un arte que era básicamente, aunque no en todos los aspectos, similar al de mediados del siglo XX. Ellos eligieron minimizar los logros de la gente del Paleolítico superior «con el fin de mantener la engañosa doctrina del progreso desde la nada a algo»[26], e, implícitamente, hacer alarde, por ello, de los logros del capitalismo. A comienzos del siglo XXI las cosas ya habían cambiado. Ahora muchos historiadores y arqueólogos del arte comparten la postura de Raphael (aunque puede que jamás hayan oído hablar de él) y se esfuerzan por subrayar la modernidad de la gente del Paleolítico superior, tanto en lo relativo a su comportamiento como conceptualmente, e incluso en adelantar aún más en el tiempo la existencia del comportamiento moderno, en su tarea de rehabilitación de los neandertales del Paleolítico medio.

Siguiendo los pasos de Saussure y distinguiendo entre estudios diacrónicos y sincrónicos, Raphael comenzaba afirmando que la «sección transversal de la existencia histórica... descubre las cualidades contenidas en la sección longitudinal»[27]. Estas cualidades consisten en «el proceso reproductor económico y la lucha de la economía, la sociedad y la política contra la religión, la moralidad, el arte y la ciencia»; ambos elementos estaban en manos de las clases dirigentes[28]. Todas las categorías, fuerzas y tensiones sociales fundamentales que identifica la teoría marxista estaban, por tanto, presentes en la etapa más primitiva de la evolución social plenamente humana; Raphael ponía explícitamente en tela de juicio la idea, entonces aceptada, de que los grupos de cazadores, tanto históricos como prehistóricos, eran igualitarios[29]. Los pueblos del Paleolítico superior eran, en la expresiva frase de Raphael, «pueblos forjadores de historia *par excellence*»[30].

[22] Conkey (1992).
[23] Raphael (1945).
[24] Chesney (1991, p. 14).
[25] Chesney (1991, p. 14).
[26] Raphael (1945, p. 38).

La teoría social marxista, una supuesta clave para comprender la forja de la historia, es una tradición compleja, no un canon monolítico[31]. No obstante, puede decirse, muy brevemente, que la teoría marxista purista afirma que una formación social (una «sociedad») comprende una infraestructura y una superestructura. La base económica de una formación social, la infraestructura, incluye las relaciones sociales de producción que producen las necesidades materiales de la vida. Al hacerlo, determina la superestructura, es decir, la ideología, las creencias, la religión y los controles jurídicos. El contenido, o «mensaje», del arte es, pues, parte de la superestructura, aunque su producción puede derivar de las relaciones sociales de producción, que son parte de la infraestructura. Las relaciones sociales de producción determinan quién realizará qué trabajo y cómo se distribuirá el producto del trabajo. La labor de un historiador del arte marxista riguroso consiste en descubrir las maneras en las que la infraestructura determina la superestructura. Esta determinación puede detallarse o concebirse en términos más amplios, dependiendo de la perspectiva del autor individual. En este nivel infraestructural actúa principalmente la lucha de clases, y puede ser enmascarada mediante la ideología de la superestructura, una ideología moldeada por la clase dirigente con el fin de ocultar, u «oscurecer» las relaciones sociales de producción.

El arte del Paleolítico superior, dice Raphael, no nos dice nada acerca de los instrumentos de producción de la gente, ni de sus técnicas de caza, ni de sus moradas, esto es, acerca del componente material de la infraestructura. De lo que sí que nos habla es de la lucha social, y lo hace mediante un código *estructurado*. Al igual que en el totemismo, los grupos sociales estaban representados en el arte por animales. Los animales pintados en combate representan «clanes» (un término que él no define adecuadamente) antagonistas. Con frecuencia, en estos casos, los animales están pintados «cruzados», es decir, parcialmente superpuestos, con sus cabezas mirando en direcciones opuestas. Estas composiciones representan conflicto. A la inversa, los animales pintados uno dentro del otro representan alianza en la lucha social y pueden significar «dominación, mediación o una promesa de apoyo»[32].

Después, con más perspicacia, observaba que los investigadores han interpretado el aparente desorden del arte parietal del Paleolítico superior como una ausencia de unidad[33]. El error de estos investigadores surge de su incapacidad para reconocer que exis-

[28] Chesney (1991, p. 19).
[29] Chesney (1991, p. 3).
[31] Véase, por ejemplo, Bloch (1983); McGuire (1992); Baert (1998).

ten distintos tipos de orden. Si los investigadores buscan solamente los tipos de orden con los que hoy día están familiarizados los occidentales, no percibirán, o rechazarán como desorden, todos los demás órdenes. En la historia de la investigación acerca del arte del Paleolítico superior los autores han caído una y otra vez en esta trampa y no han conseguido discernir un orden distinto al que ellos estaban buscando.

Centrémonos ahora en el tipo de orden, o estructura, que Raphael discernía en el arte del Paleolítico superior. Básicamente, ponía en tela de juicio la opinión de Breuil de que las imágenes debían verse como casos aislados y en lugar de ello subrayaba que debían estudiarse como composiciones, una idea que se había propuesto tentativamente para unos cuantos paneles unas décadas antes. Debido a que las estructuras de estas composiciones se repiten en un panel tras otro y en una cueva tras otra, Raphael creía que podemos inferir las estrategias compositivas *(langue)* que se ocultan bajo su construcción. Además, sostenía que los investigadores debían interpretar los elementos en relación con la composición global. En esta cuestión se hacía eco de la insistencia estructural de Saussure sobre las relaciones: del mismo modo que «muerte» no tiene sentido sin «vida», los bisontes (en gran medida) tampoco tienen sentido sin los caballos. Nació así la idea de las composiciones planificadas: estas composiciones eran casos concretos de *parole* derivados de una *langue* que podía, a su vez, inferirse a partir de ellos.

Raphael continuaba observando que distintas especies tendían a predominar numéricamente en cuevas específicas. Por ejemplo, en La Pasiega, en España, predominan los venados y los uros (bóvido salvaje). Muy significativamente a la luz del trabajo posterior de Leroi-Gourhan, Raphael declaraba que en Les Combarelles, en la Dordoña francesa, «los caballos se representan repetidamente como hostiles a los bisontes y a los toros»[34]. Además, en la cercana Font de Gaume, «los bisontes luchan contra los caballos que han encontrado allí ante ellos»[35]. Más adelante en su libro desarrollaba de un modo un tanto impreciso la oposición entre estas dos especies: «En el arte del Paleolítico los caballos y los bisontes representan al hombre y a la sociedad»[36]. Pero esto no era todo. Él anticipó más específicamente un rasgo fundamental del trabajo de Leroi-Gourhan cuando escribió que la batalla mágica de clanes en el techo de Altamira era un vehículo para ulteriores significados. Afirmaba que la delicada cierva enfrentándose al gran bisonte podía leerse como «... un conflicto entre la ternura femenina y la corpulencia masculina» (láms. 2 y 3). La oposición (femenino/masculino) adquiría así una «significación humana universal».

Raphael trasladaba esta oposición binaria a una interpretación de los signos, y distinguía un conjunto de signos que representaban al sexo masculino: «puntas de flecha, falos, el acto de matar o la muerte». El otro representaba el «sexo femenino, la mujer, el dar vida, la vida»[37]. Confrontados con lo que Raphael llama «dualismo trágico», los artistas del Paleolítico superior «se enfrentaron a la tarea de armonizar la oposición»[38].

[34] Raphael (1945, p. 4).
[35] Raphael (1945, pp. 4, 48).
[36] Raphael (1945, p. 51).

El «mensaje» del arte del Paleolítico superior se produjo, se reprodujo y se transformó mediante oposiciones y mediaciones. Ésta es una postura totalmente estructuralista, aunque precede a Lévi-Strauss.

El trabajo de Raphael ha sido enormemente ignorado. Como veremos ahora, Leroi-Gourhan y Laming-Emperaire, tácitamente más que explícitamente, desarrollaron las ideas estructuralistas (y Estructuralistas) de Raphael, pero hicieron caso omiso de sus análisis sociales. Estaban más interesados en descifrar el «código» *(langue)* del arte del Paleolítico superior que en el funcionamiento de la sociedad que lo produjo. De manera similar, los autores que escriben sobre Leroi-Gourhan pueden mencionar a Raphael fugazmente y únicamente como una fuente para las ideas de Leroi-Gourhan y Laming-Emperaire. Por supuesto, se suprime cualquier murmullo de Marx.

Estructuralismo y mitogramas

Nuestro análisis de cómo la teoría social de Raphael controló su interpretación del arte del Paleolítico superior nos conduce a dos investigadores que, en mi opinión al menos, hicieron la mayor contribución del siglo XX al estudio del arte del Paleolítico superior[39]. Ellos son Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan (fig. 13). Es triste que algunas obras de publicación reciente, obras que en realidad dependen en gran medida de sus ideas, apenas los mencionen; están sufriendo el mismo destino que Raphael. Nuestro viaje por la montaña rusa de la historia continúa.

Laming-Emperaire (1917-1978), o Laming, como se llamaba entonces, antes de su matrimonio, publicó un libro breve sobre Lascaux en 1959. El emplazamiento había sido descubierto el 8 de septiembre de 1940, causando una gran sensación. Tres colegiales encontraron la cueva por casualidad cuando el perro Robot de Marcel Ravidat, que entonces tenía 17 años, cayó por un sumidero natural del que las gentes del lugar habían tenido conocimiento desde antes de la Primera Guerra Mundial. Los granjeros habían intentado tapar el agujero para impedir que el ganado cayera por él. Los muchachos recuperaron a Robot y decidieron regresar más tarde con mejor equipamiento, incluyendo una cuerda.

13. André Leroi-Gourhan, filósofo, etnógrafo, arqueólogo e innovador. Reexaminó el arte de las cuevas del Paleolítico superior y concibió una nueva explicación global.

El 13 de septiembre Ravidat y otros tres amigos, incluyendo a dos muchachos que habían sido evacuados del París de los tiempos de guerra, regresaron. Ensancharon el agujero, y Ravidat fue el primero en bajar, deslizándose por la empinada pendiente que había debajo del agujero. Cuando todos estuvieron reunidos al pie de la pendiente se encontraron en una gran cámara subterránea. Tenían una lámpara, pero podían ver poco en el inmenso espacio. Avanzaron, internándose en lo que ahora se conoce como la Galería Axial (láms. 21-23), donde en primer lugar encontraron imágenes de animales. Profundamente emocionados, exploraron el resto de la cueva y hallaron más y más maravillas (láms. 1, 20, 26-28).

Dándose cuenta de la importancia del hallazgo decidieron comunicárselo a su profesor, Léon Laval. Debido a su edad, al principio fue incapaz de bajar por la difícil pendiente, así que le pidió a uno de sus antiguos alumnos que copiara alguna de las imágenes. Convencido de esta manera de la importancia del descubrimiento, hizo gestiones para que se contactara con el abate Breuil. Breuil había huido del París ocupado por los alemanes y estaba refugiado en Brive. Pronto autentificó el descubrimiento. Fue un fenomenal hallazgo, sin parangón hasta que en 1994 Chauvet y sus dos amigos encontraron la cueva que figura en nuestra Unidad de tiempo III y que ahora lleva su nombre. No es de extrañar que Lascaux proporcionara material para un enfoque y una explicación completamente nuevas del arte de las cuevas del Paleolítico superior.

En un comentario general sobre el arte del Paleolítico superior que precede a su análisis de Lascaux, Laming-Emperaire parece seguir a Raphael en varios e importantes sentidos. Ella

- cuestiona el valor de los paralelismos etnográficos,
- sostiene que la dificultad de acceso a muchas imágenes subterráneas apuntaba a intenciones «sagradas»,
- rechaza cualquier forma simple de totemismo,
- propone que «la mentalidad del hombre del Paleolítico era mucho más compleja de lo que generalmente se supone»[40], y
- sostiene que las imágenes deberían estudiarse como composiciones planificadas, no como pinturas individuales dispersas pintadas «una cada vez según las necesidades de la caza»[41].

De este modo, su obra trasladaba el énfasis de los asuntos mágicos a los significados simbólicos. Más específicamente, ella afirmaba que los caballos y los bóvidos están emparejados de forma deliberada y reiterada. Señalaba que este tipo de asociación plantea «un problema que hasta este momento no ha sido considerado en absoluto»[42]. También escribía que las asociaciones deliberadas de imágenes «que han sido interpretadas hasta ahora como yuxtaposiciones o superposiciones deberían, en realidad, considerarse como composiciones deliberadamente planificadas»[43].

[40] Laming (1959, p. 200).
[41] Laming (1959, p. 186).

Todas estas cuestiones parecen derivarse de Raphael, y sin embargo ella no lo menciona en el libro de Lascaux. ¿Consideró imprudente mencionar al marxista Raphael en la época de la Guerra Fría? No obstante, cuando llegó el momento de hacer su tesis doctoral[44], reconoció a Raphael como el originador de las ideas que ella desarrolló posteriormente y dijo que Raphael le había dejado tomar «notas mecanografiadas» en una fecha tan temprana como el año 1951[45]. Después, en un inexplicable y súbito cambio de opinión, concluía que las hipótesis de Raphael de que algunos paneles «representan la lucha de los sexos o de clanes totémicos...[es] desgraciadamente inútil. Es difícil aceptar las conclusiones de Raphael»[46].

En *La Signification de l'Art Rupestre Paléolithique*[47], su obra más importante, Laming-Emperaire proponía que el caballo podía asociarse con la «feminidad» y el bisonte con la «masculinidad». Posteriormente revisó sus ideas y, aunque siguió reconociendo que el caballo y el bisonte eran de alguna forma fundamentales en el arte de las cuevas del Paleolítico superior, rechazaba la idea de que «representaran» una dualidad sexual[48]. En lugar de ello, desarrollaba la proposición de Raphael de que los «clanes» y la organización social, junto con mitos de creación, estaban en la raíz del arte.

Laming-Emperaire murió trágicamente en un accidente automovilístico en 1978, pero la metodología y las técnicas que ella propuso se convirtieron en los procedimientos que seguirían ella, Leroi-Gourhan y otros numerosos investigadores. En su primer libro sobre Lascaux abogaba por «recopilar inventarios y cotejar todos los datos arqueológicos con el fin de extraer la máxima información de ambas fuentes»[49]. Sostenía que los investigadores debían preparar «mapas de distribución según los siguientes criterios: posición de las obras en una cueva, restos arqueológicos asociados, señales de uso, y contenido o forma de una representación»[50].

Las propuestas metodológicas de Laming-Emperaire fueron exactamente las que adoptó André Leroi-Gourhan (1911-1986) para preparar su compleja hipótesis. Él era un antropólogo y etnógrafo que enseñaba en el Collège de France de París. En una etapa previa de su carrera había sido director ayudante del Musée de l'Homme junto a Claude Lévi-Strauss (nacido en 1908), el enormemente influyente sabio francés y padre del movimiento estructuralista en la antropología y la arqueología. Para entender la contribución de Leroi-Gourhan al estudio del arte del Paleolítico superior debemos examinar primero el trabajo de Lévi-Strauss.

[42] Laming (1959, p. 186).
[43] Laming-Emperaire (1962).
[44] Laming-Emperaire (1962, p. 118); Chesney (1991, p. 19).
[45] Laming-Emperaire (1962, pp. 118, 119); traducción de J. Clottes.
[46] Laming-Emperaire (1962).
[47] Laming-Emperaire (1972).

Hijo de músico, y siendo él mismo un competente músico, Lévi-Strauss estudió Derecho y Filosofía; también reconoce las influencias que en su pensamiento ejercieron la geología, la psicología freudiana y Marx[51]. Antes de la Segunda Guerra Mundial Lévi-Strauss enseñó en la Universidad de São Paulo y realizó trabajos etnográficos en Brasil entre los indios caduveos y bororos. Tras abandonar la universidad encabezó una expedición de un año de duración a las comunidades sudamericanas nambikwara y tupí-kawahib. Pero el trabajo teórico le interesaba más que el trabajo de campo, que le parecía lento y que requería demasiado tiempo[52]. Durante la guerra enseñó en la New School for Social Research de Nueva York[53]. Allí conoció y fue influido por numerosos lingüistas europeos, incluido Roman Jakobson[54]. Estaba, pues, en Nueva York al mismo tiempo que Raphael, pero no parece haber ninguna prueba de que se conocieran, aunque es perfectamente posible que lo hicieran. Tras la guerra fue nombrado agregado cultural francés en los Estados Unidos de América. Regresó a Francia en 1948.

Lévi-Strauss es marxista, y por ello tiene eso en común con Raphael, aunque resulta difícil decir exactamente en qué sentido es marxista[55]; en realidad, gran parte de lo que dice Lévi-Strauss resulta difícil de clasificar. El antropólogo de Cambridge Edmund Leach[56] comenta perspicazmente que Lévi-Strauss parece admirar la máxima de Verlaine «pas de coleur, rien que la nuance» («nada de color, solamente el matiz»). El Estructuralismo de Lévi-Strauss se desarrolló en varios ámbitos, pero lo más famoso fueron sus estudios mitológicos. De éstos, «La historia de Asdiwal»[57], un mito tsimshiano de la costa noroeste de América, es el más convincente, y los cuatro volúmenes de *Mythologiques (Mitológicas)*, un análisis de más de 800 mitos (además de más de 1.000 variaciones de los mismos) que abarcan desde Sudamérica hasta la costa noroeste de Norteamérica, el más espectacular. El trabajo de Lévi-Strauss se basa en la idea de que las oposiciones binarias y las mediaciones de esas oposiciones constituyen un hilo unificador, una lógica oculta, que atraviesa todo el pensamiento humano. Las oposiciones binarias comprenden dos términos «opuestos», por ejemplo arriba/abajo, vida/muerte y masculino/femenino. La «estructura» se ocupa de categorías lógicas como ésta y de los tipos de relaciones entre ellas. Según Lévi-Strauss, el idioma, el sistema de parentescos y la mitología de toda sociedad son variaciones sobre este tema binario[58].

Inevitablemente, en un sistema de clasificación y relaciones de este tipo hay anomalías: la historia real a veces contradice a las condiciones actuales; y siempre hay personas y animales que no encajan claramente en el sistema de categorías. Para Lévi-Strauss[59], «el

[51] Barnard (2000, p. 125).
[52] Gibbs (1998).
[53] Leach (1974, p. 11).
[54] Barnard (2000, p. 125).
[55] Badcock (1975, pp. 67-77).
[56] Leach (1974, p. 16).
[57] Lévi-Strauss (1967a).

objetivo del mito es proporcionar un modelo lógico capaz de superar una contradicción (algo imposible de lograr si, como ocurre, la contradicción es real)». Al estar el mito condenado, en último término, al fracaso, se generan grandes cantidades de variantes, cada una ligeramente distinta de las otras. Como dice el propio Lévi-Strauss, «de ese modo, el mito crece en espiral hasta que el impulso intelectual que lo ha producido se agota»[60].

Leroi-Gourhan tenía poco que decir acerca de la manera en que su camino y el de Lévi-Strauss se cruzaban –a veces tomaban café en la misma sala común–, pero es indudable que debía su perspectiva filosófica y metodológica a Lévi-Strauss. Puede que las referencias de Leroi-Gourhan a su colega del Collège de France sean escasas, pero sería una torpeza sugerir que intentó reclamar la originalidad de lo que eran, tan obviamente, los desarrollos del Estructuralismo realizados por Lévi-Strauss: Leroi-Gourhan aceptaba su deuda con Lévi-Strauss como algo evidente.

Leroi-Gourhan dice que él y su equipo de asociados comenzaron a trabajar en su monumental *The Art of Prehistoric Man in Western Europe*[61] en 1957. Leroi había publicado un libro más breve, *Las religiones de la prehistoria*, en 1964. Desde el principio, dice, no halló la dispersión desordenada de imágenes que esperaba encontrar; más bien, quedó impresionado por la «unidad que expresa cada conjunto de figuras»[62]. Anteriormente, él y Laming-Emperaire se dieron cuenta de que ambos estaban «en gran medida, siguiendo el mismo camino». Leroi-Gourhan dice que la agrupación de las imágenes se había pasado «completamente por alto» hasta que Laming-Emperaire la observó[63], aunque nosotros sabemos que esto no era cierto: Raphael había observado agrupaciones, desde luego. En este punto, decidieron proseguir sus investigaciones por separado. Cuando posteriormente compararon su trabajo acabado, les pareció que si ambos se habían «desviado del camino» lo habían «hecho con el mismo sentido de la orientación, hecho que merece al menos cierto interés»[64].

A medida que vaya exponiendo las líneas generales del trabajo de Leroi-Gourhan quedará de manifiesto que *parece* cumplir los cinco criterios que mencioné para juzgar las hipótesis. Sin duda, está en concordancia con lo que entonces era una perspectiva filosófica sólidamente establecida (Estructuralismo); es internamente coherente; cubre (hasta cierto punto) distintos conjuntos de datos; parece conectar con datos «reales»; parece abrir nuevas vías de investigación. En breve demostraré que algunos de estas concordancias son ilusorias.

Leroi-Gourhan comenzaba rechazando, por demasiado vagas e imprecisas, todas las antiguas generalizaciones que habían aparecido en un libro tras otro durante 50 años. Por ejemplo, la división, bastante ingenua, de animales en comida y criaturas peligrosas era, en su opinión, superficial y tendenciosa. De forma comparable a la de Raphael y Laming-Emperaire, también rechazaba el uso de analogías etnográficas. Decía que los investigadores debían derivar sus explicaciones a partir de los datos del arte. Sin embargo, al igual que Raphael y Laming-Emperaire, pensaba que este precepto, que suena admirable, es imposible. Tam-

[60] Lévi-Strauss (1963, p. 229).
[61] Leroi-Gourhan (1968).
[62] Leroi-Gourhan (1968, p. 19).

bién decidió comenzar su estudio por el arte parietal, en lugar de por el arte mueble; las imágenes parietales, señalaba, seguían donde la gente las había colocado, una consideración fundamental si uno ha de estudiar la estructura espacial. Es importante el hecho de que siguiera a Raphael y a Laming-Emperaire al reconocer que el arte no eran unas imágenes individuales dispersas, como había afirmado Breuil, sino más bien una serie cuidadosamente compuesta de agrupaciones que tenían que entenderse en sus relaciones mutuas.

Varios de los principios de Leroi-Gourhan tienen su fundamento en las ideas de Vico. El primero es que la gente del Paleolítico superior tenía el mismo cerebro/mente que nosotros y que toda la gente que vive actualmente tiene: la suya no era ninguna «mentalidad primitiva». Ésta era una cuestión que Lévi-Strauss demostró convincentemente en obras como *El pensamiento salvaje*[65]. Otro principio es que la gente del Paleolítico superior impuso la «forma» de sus mentes sobre su mundo material. Un tercer principio es que el estudio minucioso de los productos de la mente del Paleolítico superior revelará parte de su funcionamiento. Debe admitirse que esta última cuestión desprende algo más que un aroma de circularidad: si decidimos, como consecuencia de ideas aceptadas procedentes de la lingüística y el Estructuralismo, que la mente funciona de una determinada manera y después analizamos los datos del arte de esa misma manera, el resultado de nuestro trabajo estará hasta cierto punto predeterminado.

Hablando en términos más precisos, Leroi-Gourhan aceptaba la propuesta de Lévi-Strauss de que la mente funciona como un ordenador, mediante oposiciones binarias, y de que el significado radica en las relaciones entre los elementos de esas oposiciones. Si, en este punto, uno recuerda oposiciones binarias como luz/oscuridad, masculino/femenino, divino/humano, etc., todo parece bien. Pero, ¿qué oposiciones binarias son específicamente discernibles en el arte de las cuevas del Paleolítico superior?

Partiendo de estos principios, Leroi-Gourhan analizó los datos numéricos de las imágenes y sus ubicaciones en 66 cuevas. Preparó detallados mapas de las cuevas siguiendo las líneas que defendía Laming-Emperaire y analizó los números de imágenes y sus ubicaciones mediante tarjetas perforadas. Pero, en todos los casos como éste, las categorías introducidas en el sistema y las posibles relaciones entre las imágenes derivan, todas ellas, de la mente del investigador. En cierto sentido, era Leroi-Gourhan quien se estaba planteando a sí mismo preguntas concebidas por él mismo.

Examinemos ahora los elementos fundamentales de la más bien compleja hipótesis de Leroi-Gourhan; él mismo se refiere con franqueza a un «laberinto de hipótesis»[66]. Para complicar aún más las cosas, cambió de opinión acerca de algunos aspectos de su trabajo en respuesta a la crítica, y, especialmente, como consecuencia de discrepancias entre su explicación y los datos «reales» del arte. No necesitamos analizar todos los cambios que admitió, aunque la «dialéctica» entre su pensamiento y las críticas dirigidas a su trabajo resulta fascinante[67]; nosotros estamos más interesados por las bases y los principios de su trabajo.

[65] Lévi-Strauss (1966); publicado por primera vez en francés en 1962.

Para empezar, él creía poder dividir las pinturas de animales en cuatro grupos[68]:

A) Herbívoros más pequeños: caballo, íbice, venado, reno, cierva.
B) Herbívoros más grandes: bisonte, uros.
C) Especies periféricas: mamut, ciervo, íbice.
D) Animales peligrosos: felinos, osos, rinocerontes.

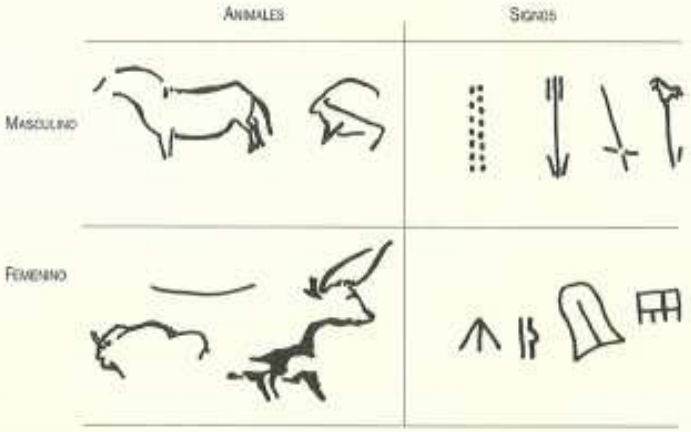
Después dio un paso más. Designó a los animales del grupo A como «masculinos» y a los animales del grupo B como «femeninos». Aquí no se refiere al sexo de las imágenes individuales. Más bien, dice que las especies del grupo A representan la «masculinidad» y las especies del grupo B, la «feminidad», como propiedades metafísicas (fig. 14). El grupo C comprendía especies que parecían estar pintadas periféricamente respecto a las de los grupos A y B. El grupo D era un grupo aparte de animales a los que la gente habría temido.

Lo siguiente que hizo fue abordar los signos. Aparentemente influido, de nuevo, por algo más que el germen de una idea presente en el trabajo de Raphael, distinguió dos categorías: a y b. El grupo a comprendía lo que él llamaba signos «estrechos»: signos ganchudos o «de propulsor de azagaya»; signos con lengüeta; trazos simples y dobles; e hileras de puntos. El grupo b comprendía signos «anchos»: triángulos; óvalos; signos cuadrangulares; y claviformes. Ambos grupos parecen derivarse, afirmaba él, de representaciones esquemáticas de, respectivamente, genitales masculinos y femeninos. Este agrupamiento binario (a/b) estaba ligado a los grupos de animales A y B; los signos «estrechos» se consideraban masculinos, y los signos «anchos», femeninos. Los conjuntos de grupos, tanto de animales como de signos, podrían, de esta forma, «representarse» mutuamente (fig. 14). En resumen, el arte del Paleolítico superior podía resumirse mediante la principal oposición binaria A + a (masculino) / B + b (femenino).

Ésta era la respuesta de Leroi-Gourhan a la idea de que las imágenes y los signos no tienen nada que ver en absoluto entre ellos. Al contrario, él los consideraba como sistemas de significación complementarios, quizá como el texto y los diagramas en un libro –ambos dicen lo mismo, aunque de diferentes maneras–. En un capítulo posterior sostengo que *algunos* de los signos pertenecen realmente al mismo orden y sistema que las imágenes de animales; no son sistemas distintos aunque paralelos: algunos de los signos y los animales derivan de la misma fuente.

Leroi-Gourhan, pues, consideraba que A y B constituían una oposición binaria, con los animales C como adiciones periféricas. De esta manera pudo construir un «mitograma» sumario: A + B – C (el guión no representa un signo de sustracción). Él afirmaba que este mitograma fue una plantilla mental –la *langue*– del arte del Paleolítico superior durante todo el periodo. Así, Leroi-Gourhan tomó la idea saussuriana de *langue* y la convirtió en una oposición binaria lévi-straussiana.

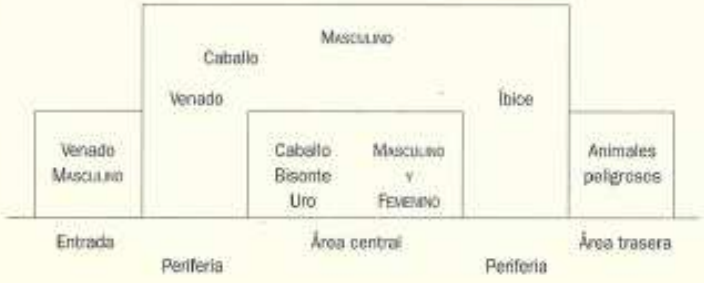
Llegamos ahora a la manera en la que Leroi-Gourhan relacionaba estos conjuntos de imágenes con las cuevas (fig. 15). En primer lugar dividió las cuevas en diversas áreas: en-



14. Un resumen clasificado de la oposición masculino/femenino de Leroi-Gourhan tal como se manifiesta en imágenes y signos. En las cuevas, éstos se «oponían» o se «emparejaban».

tradas, áreas centrales, y áreas profundas (también admitía divertículos, pequeñas cámaras laterales). Los animales y signos masculinos estaban, sostenía él, distribuidos por todo el espacio de las cavernas, mientras que los animales y los signos femeninos se apiñaban en las áreas centrales. En esas áreas centrales, el emparejamiento caballo:bisonte/uros era central; los animales del grupo C eran periféricos. Se afirmaba que las cámaras profundas finales estaban asociadas con animales peligrosos. La propia cueva era, de este modo, una parte integral del «mensaje». Él la consideraba en gran parte femenina. Según sus propias palabras:

> La gente del Paleolítico representaba en las cuevas las dos grandes categorías de criaturas vivas, los símbolos masculinos y femeninos correspondientes, y los símbolos de muerte con



15. Una versión simplificada de la concepción de Leroi-Gourhan de una cueva idealizada del Paleolítico superior. La entrada y las áreas profundas hospedaban una interesantísima área central de imágenes y

> los que se alimentaban los cazadores. En el área central de la cueva, el sistema se expresa mediante grupos de símbolos masculinos colocados alrededor de las principales figuras femeninas, mientras que en las otras partes del santuario encontramos representaciones exclusivamente masculinas, los complementos, parece, de la propia cavidad subterránea[69].

En suma, Leroi-Gourhan[70] creía que el arte era «la expresión de unas ideas acerca de la organización natural y sobrenatural del mundo vivo». Prudentemente, añadía que en ese sistema de pensamiento antiguo, «puede que las dos fueran una». Aquí parece que tenemos una clara versión del Estructuralismo de Lévi-Strauss: el mitograma de Leroi-Gourhan está aparentemente exhibiendo e intentando superar una contradicción fundamental, o unas contradicciones paralelas fundamentales, al igual que, como dice Lévi-Strauss, lo hace el mito. ¿Podemos hacernos eco de Lévi-Strauss[71] y decir que el arte del Paleolítico superior creció «en espiral hasta que el impulso intelectual que... lo produjo se agotó»? ¿Trata un panel tras otro, extendiéndose en el tiempo desde el comienzo hasta el final del Paleolítico superior, de masculino/femenino, cultura/naturaleza, y otras oposiciones y contradicciones paralelas?

En un par de absorbentes conversaciones que mantuve con Leroi-Gourhan en 1972 en Valcamonica, Italia, comprobé que en esa época estaba convencido de la validez del mitograma y de la distribución de motivos en las cuevas conforme a patrones. Lo que le parecía convincente de su trabajo era su potencial predictivo: él pensaba que, en una cueva a la que nunca antes hubiera entrado, podía predecir la presencia de, por ejemplo, un caballo que complementara a una imagen de un bisonte que le acabaran de mostrar –para asombro de su guía–. Pero expresó una importante reserva: él creía que la oposición caballo/bisonte / masculino/femenino era sólo una caracterización del mitograma. Para él, el mitograma era un vehículo que podía tener una gran variedad de significados. Aunque él no lo decía, quizá le influyó la incansable reiteración de Lévi-Strauss de las grandes oposiciones binarias cultura/naturaleza y masculino/femenino, y habría sido más prudente por su parte elegir alguna caracterización más neutral del mitograma que la de masculino/femenino.

Cuando uno compara el trabajo de Leroi-Gourhan con las antiguas explicaciones del arte por el arte y de la magia simpática, uno no puede sino asombrarse ante su combinación de laboriosidad e ingenio. ¿Por qué, entonces, llegaron los investigadores a abandonar su explicación? Al enumerar sus defectos, algunos críticos adoptan un triunfalismo impropio; están más interesados en sus errores que en sus agudas percepciones. Algunos, ilógicamente, lo presentan como paradigmático del fracaso que necesariamente espera a todo aquel que intenta entender el arte del Paleolítico superior.

Básicamente, la razón principal de la caída en desgracia académica de Leroi-Gourhan tiene que ver con el criterio que exige articulación con datos incontestables. Aunque él mismo destacaba el componente empírico de su trabajo y creía que un mayor

[69] Leroi-Gourhan (1968, p. 174).

trabajo empírico en las cuevas expandiría el potencial empírico de sus ideas, en realidad resultó ser lo contrario.

En primer lugar, la diversidad de la topografía de las cuevas hace imposible compararlas entre ellas en términos de áreas de entrada/centrales/profundas/divertículos (figs. 1, 2, 3, 7, 54, 56). A veces este problema llevó a Leroi-Gourhan a identificar un área «central» o «profunda» mediante las especies pintadas, no la topografía –un argumento circular–. A veces su identificación de una marca sobre la pared de una cueva como una especie concreta parece ser consecuencia de su idea preconcebida sobre esa área de la cueva. Además, sus estadísticas también han sido criticadas por distintos motivos[72]. A medida que pasaban los años y que se descubrían más y más cuevas, este tipo de problemas se multiplicaron hasta que los investigadores concluyeron que todo el edificio estructuralista estaba construido sobre cimientos empíricos friables. El mitograma era demasiado bueno, demasiado limpio, para ser cierto. La idea de Leroi-Gourhan no tenía la adaptabilidad de la que gozaba la de la magia simpática de Breuil. Irónicamente, la de Leroi-Gourhan era una «buena» hipótesis en el sentido de que tenía la capacidad de ser invalidada mediante el trabajo empírico; por usar el término de Karl Popper, era refutable. Independientemente de cualesquiera otras cualidades que pueda tener el mitograma, se derrumbaba por razones empíricas.

Hacia el final del siglo XX, la característica de la hipótesis del mitograma que más molestaba a los investigadores era la insistencia de Leroi-Gourhan en que la fórmula para el embellecimiento de las cuevas persistió a lo largo de todo el Paleolítico superior. Su explicación se rechazó burlonamente como «monolítica». Un periodo tan largo, razonaban sus críticos, debe haber abarcado cambios de gran alcance; debe haber habido más diversidad a lo largo del tiempo y a través del espacio que la que él admite. En realidad, ésta es una objeción equívoca. El paso del tiempo no *causa* el cambio; simplemente lo permite. Más allá del presentimiento de los investigadores de que deben haberse producido cambios considerables, no hay ninguna buena razón por la que *tengan* que haberse producido cambios. Además, también necesitamos ser explícitos acerca del tipo de cambio al que nos referimos. Si decimos que el mitograma puede haber seguido siendo básicamente el mismo, pero que su contenido, o significado, pueden haber cambiado, hemos realizado una observación con la que Leroi-Gourhan estaba de acuerdo. Sin duda, el caballo y el bisonte son motivos duraderos del Paleolítico superior, pero ¿tuvieron siempre exactamente los mismos significados? Así que necesitamos ser más específicos cuando nos quejamos de que tantos milenios sin cambios parece una propuesta improbable. Tanto el cambio como el estancamiento deben demostrarse, no suponerse.

No obstante, debemos señalar exactamente lo que estaba desvirtuado. Fue el agrupamiento/emparejamiento de especies y su distribución a través de las cuevas lo que se demostró incompatible con los datos, más variados, no la *idea* de estructura. Puede que Raphael, Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan estuvieran, todos ellos, equivocados en los elementos específicos de sus hipótesis, pero que estuvieran en lo cierto en el sentido de que las cuevas siguen, ciertamente, un patrón. El quid de la cuestión está en identificar los criterios que moldean, y que por consiguiente revelarán, el (o, más bien, «un») patrón. Esta es una cuestión sobre la que volveremos en capítulos posteriores.

Extrañamente, aunque Leroi-Gourhan produjo la aplicación más completa del Estructuralismo a la arqueología, su influencia fue limitada, incluso durante su apogeo y en su Francia natal. Esta limitación puede explicar por qué actualmente ha llegado a ser fácil ignorarlo y aun así seguir beneficiándose de su trabajo. También es cierto que Leroi-Gourhan produjo su trabajo estructuralista en un momento en que la arqueología, muy influida por los llamados Nuevos Arqueólogos que se esforzaban por conseguir una disciplina estrictamente «científica», estaba dando la espalda a los intentos de descubrir los significados de los símbolos y los sistemas de creencias antiguos[73]. El escepticismo acerca de este tipo de cuestiones se puso de moda.

Un regreso a la sociedad... y más

El trabajo de Leroi-Gourhan, en toda su complejidad y con todos sus problemas, es la cima de este capítulo. Floreció (aunque fue rebatido desde el principio) durante un par de décadas, pero su abandono fue rápido y decidido; la montaña rusa de la historia se lanzó a un pronunciado descenso. Desgraciadamente, se desechó toda la perspectiva estructuralista, junto con muchos de sus principios válidos. El bebé se fue por el desagüe junto con el agua del baño antes de poder crecer hasta alcanzar la madurez. Como consecuencia, el estudio del arte del Paleolítico superior corre peligro de perder a algunos de sus más grandes practicantes. Actualmente parece existir lo que Lévi-Strauss[74] llama «un ansia apremiante que nos lleva a olvidar nuestra propia historia», o, en todo caso, a olvidar sus elementos positivos mientras nos concentramos en los defectos y errores de nuestros predecesores. Hoy día pocos investigadores quieren ser considerados como estructuralistas. En 1997 el propio Lévi-Strauss expresó la idea general contundentemente:

> En Gran Bretaña, criticar y rechazar a los viejos maestros es algo bastante popular. Esto sucede periódicamente en la historia de cualquier disciplina científica. Pero la ciencia debería progresar incorporando las pruebas del pasado a las nuevas, y no rechazándolas.[75]

Después del estructuralismo llegó una época antiteórica de empirismo agnóstico[76]. Los investigadores no abandonaron el estructuralismo por otra perspectiva teórica que proporcionara una mejor comprensión de los datos: al contrario, abandonaron la teoría por completo. O, al menos, eso creían ellos.

---

[73] Johnson (1999).

[74] Lévi-Strauss (1967b, p. 8).

Pero no ha sido totalmente una Edad de las tinieblas de oscurantismo. Algunos investigadores, como Georges Sauvet[77], Denis Vialou[78] y Federico Bernaldo de Quirós[79], han buscado útilmente explicaciones estructuralistas. Para Sauvet, se distingue un patrón en el análisis formal de los signos; para Vialou, se distingue en la distribución de especies en paneles específicos. Bernaldo de Quirós ve Altamira como una estructura planificada que comprende tres secciones, o núcleos, principales, unidos por pasajes: «En efecto, la decoración de la cueva parece ajustarse a un patrón que invariablemente se aprovecha del relieve natural, como lo hacen las máscaras de la Cola de Caballo, la cabeza de la cierva en la Hoya y las figuras de bisontes en el Gran Panel»[80]. Él cree que las secciones de la cueva se concibieron como un emplazamiento para ritos de iniciación[81]. De este modo, la estructura está implicada en la reproducción del orden social a través de ritos de iniciación[82]. Independientemente de si Sauvet, Vialou y Bernaldo de Quirós están en lo cierto o no en cuanto a los patrones específicos que creen haber descubierto, la cuestión importante es que siguen afirmando que tiene que haber algún patrón.

Otros investigadores han seguido aproximaciones sociales al problema. En su última declaración, Laming-Emperaire[83] retornó a la perspectiva sociológica de Raphael. Ella seguía convencida de la prominencia del caballo y el bisonte, pero volvió a la idea de que las distintas especies pintadas en las cuevas representaban a grupos sociales y que algunos de los paneles relataban los mitos de los orígenes de estos grupos. El arte era fundamentalmente un fenómeno social. De esta manera, mitograma y mito se unían en el pensamiento de Laming-Emperaire.

El mitograma, solo, por sí mismo, no explicaba, y en realidad no intentaba explicar, el mayor de todos los enigmas: por qué la gente del Paleolítico superior hacía imágenes en cuevas profundas y oscuras. La cantidad y los tipos de datos que cubría eran estrictamente limitados. El motivo de esta curiosa práctica subterránea del Paleolítico superior debe de haber sido social; deben de haber existido duraderas presiones sociales que siguieron empujando a la gente bajo tierra a lo largo de todo el Paleolítico superior, y, si restringimos nuestra investigación al «significado del mensaje» e ignoramos su contexto social, nos pondremos trabas innecesarias a nosotros mismos.

Trasladando el énfasis desde el contexto del mensaje a su forma y a las razones para el mismo, algunos investigadores han relacionado los sorprendentes contextos topográficos de muchas imágenes con la «transmisión de información» y se han inspirado en desarrollos recientes de la «teoría de la información». Sostienen que las circunstancias de las cuevas preparaban psicológicamente a los iniciados y a otros para la recepción de información crucial acerca de costumbres sociales y otros elementos similares[84]. Otros han vinculado esta supuesta «información» con la existencia de relaciones entre comunidades geográficamente dispersas pero interdependientes que constituían redes de alianzas[85]. La «aparición de arte parietal en la Europa del Pleistoceno tardío fue consecuencia del cierre de redes sociales bajo condiciones de creciente densidad de población»[86]. Antonio Gilman[87] desarrolló una aproximación marxista a este tipo de teoría de alianzas y sostuvo que las tensiones dentro de las redes de alianzas llevaron a la transición del Paleolítico medio al superior y finalmente al arte como respuesta a una necesidad de símbolos de identidad. El cómo unas sociedades sin clases pudieron desarrollar contradicciones internas que condujeron a un importante cambio social ha sido durante mucho tiempo un problema para los teóricos marxistas[88]. Desgraciadamente, Gilman no ha seguido con este trabajo.

Estas explicaciones de teoría de la información en ciertos sentidos afirman lo obvio (las pinturas significaban algo) y, al mismo tiempo, aceptan la discutible proposición de que las imágenes contienen enormes cantidades de información, más que las palabras. Pero como ha señalado el historiador del arte Ernst Gombrich[89], las imágenes tienen el poder de emocionar, pero en realidad transmiten muy poca información: debido a que la gente interpreta las imágenes de distintas formas, las imágenes nunca dejan de ser semánticamente equívocas. Lo mejor que puede decirse de las imágenes es que desencadenan recuerdos de información que se ha absorbido de diferentes maneras, es decir, por experiencia y verbalmente. Así que, aunque las imágenes del Paleolítico superior pueden haber funcionado a veces como mnemotecnia, su capacidad para almacenar o transmitir información era limitada. No eran como los discos duros de los ordenadores modernos.

Una última explicación para la aparición del arte requiere un comentario porque está atractivamente ligada a la teoría de la evolución. Ellen Dissanayake, de la Universidad de Edimburgo, sostiene que el arte es una característica de nuestra especie y lo define como una manera de «hacer especial», un proceso que incluye a todas las «artes»[90]. Según ella, es este «hacer especial» lo que es adaptativo, no sólo la realización de imágenes o alguna de las demás «artes». En mi opinión, esta definición y explicación son demasiado amplias: necesitamos distinguir entre tipos de arte y explorar los problemas específicos que cada uno de ellos plantea. Después necesitamos explicar el arte en términos sociales –cómo funcionaba en la sociedad, no simplemente cómo promovía la supervivencia.

[77] Por ejemplo, (1988); Sauvet y Wlodarczyk (1995).
[78] Vialou (1986, 1987, 1991).
[79] De Quirós (1999).
[80] De Quirós (1999, p. 34)
[81] *Cfr.* Pfeiffer (1982).

[84] Pfeiffer (1982); Mithen (1988); Barton *et al.* (1994).
[85] Gamble (1980, 1982, 1999); véase también Jochim (1983).
[86] Barton *et al.* (1994, p. 199).
[87] Gilman (1984).
[88] Véase, por ejemplo, Meillassoux (1972); Hindess y Hirst (1975); Seddon (1978).
[89] Gombrich (1982). Adoptando un punto de vista opuesto, Terrence Deacon, catedrático de Antropología Biológica de la Universidad de Boston, escribe que las pinturas de las cuevas del Paleolítico superior son «la primera prueba concreta del almacenamiento de este tipo de información simbólica fuera de un cerebro humano» (Deacon 1997, p. 374; véase también Donald 1991). Deacon y otros que le siguen confunden las imágenes con los registros escritos, los cuales, naturalmente, sí almacenan información y permiten que otras mentes en las que ésta todavía no

Estas consideraciones nos devuelven a un tema central en este libro: la metodología. Si hemos aprendido algo de un siglo de investigación sobre los significados y los fines del arte del Paleolítico superior es que no tenemos un método consensuado para abordar los problemas que plantean, como los significados de las imágenes y su extraña ubicación en las cuevas. Para empezar a enfrentarnos a cuestiones tan diversas necesitamos entrelazar varias líneas de pruebas[91]; un método «puro», sea éste inductivo, deductivo o analógico, no bastará, cuestión que desarrollo en el capítulo 4[92]. Es cierto que las demostraciones seguirán siendo difíciles de lograr, pero creo que distintos tipos complementarios de pruebas que se unan para tratar los complejos problemas que plantea el arte del Paleolítico superior pueden producir hipótesis convincentes. Siendo conscientes de la influencia de nuestro contexto social y de las formas en las que la comunidad «científica» es moldeada por las presiones sociales, necesitamos desarrollar un método más complejo que los que hasta ahora se han utilizado para tratar aspectos específicos y aislados del arte del Paleolítico superior.

A lo largo de todo este capítulo he adoptado lo que es básicamente una perspectiva modernista, o realista. Creo que sería un grave error suponer que, ya que la ciencia es una actividad social, todas las explicaciones son simplemente productos de sus épocas y que por tanto no puede decirse que se aproximen con mayor o menor exactitud a una situación que fue parte de un pasado que sí tuvo lugar, realmente, como lo hizo. No necesitamos embarcarnos en un interminable programa de deconstrucción. No vivimos en un mundo compuesto enteramente de representaciones. Es evidente que no puedo entrar ahora en una consideración completa de estas discutibles ideas. Sólo puedo expresar mi punto de vista: creo que algunas representaciones (como las hipótesis sobre el pasado) corresponden más exactamente a la realidad que otras, y que podemos distinguir cuáles son. Si esto no fuera así, no existiría el teléfono, ni la radio, ni los viajes interplanetarios.

Admitiendo los efectos de los contextos sociales y al mismo tiempo haciendo hincapié en un pasado histórico real y en la posibilidad de construir hipótesis que se aproximen a él, podemos pasar a tratar el enigma de lo que le ocurrió a la mente humana en las cuevas de la Europa occidental del Paleolítico superior. Éste es el principio epistemológico sobre el que se asientan los siguientes capítulos. Para identificar una fundamental línea probatoria que actualmente se ignora, necesitamos volver a Vico y a otros autores tempranos y recordar que la mente humana tiende a imponerse a sí misma, o más bien aspectos de su estructura, sobre la corriente de impresiones sensoriales indiferenciadas que nos llegan en la vida cotidiana. Por tanto, debemos examinar más detenidamente el cerebro, la mente, la inteligencia y la voluble conciencia cambiante de los seres humanos. Pero primero debemos ver qué ocurrió en Europa occidental hace aproximadamente entre 45.000 y 35.000 años y entender que aquellos sucesos no fueron sino una parte de un cambio mucho más amplio en el comportamiento humano. El cerebro y las cambiantes relaciones sociales estaban moldeando a la mente[93].

[91] Wylie (1989)

CAPÍTULO 3

Una ilusión creativa

Dos años antes de que Darwin recibiera el sorprendente ensayo de Wallace y se diera cuenta de que tendría que darse prisa con la publicación de sus propias ideas sobre el mecanismo de la evolución, un descubrimiento accidental desató la polémica en Alemania. Unos trabajadores que habían estado excavando en una cueva conocida localmente como Feldhofer Grotto mostraron algunos de sus hallazgos a Johann Fuhlrott, un maestro local y naturalista aficionado[1].

La cueva estaba en lo alto de un acantilado de piedra caliza que daba al valle de Neander, a través del cual fluye el río Düssel en su curso hacia su confluencia con el Rin en Düsseldorf. Contrariamente a una extendida creencia, el riachuelo que fluye bajo la cueva no se llama Neander. El nombre proviene de Joachim Neander, teólogo y profesor del siglo XVII, que fue destituido de su puesto en una escuela de Düsseldorf porque se negó a tomar la Sagrada Comunión. Mientras cavilaba sobre su dilema teológico daba frecuentes paseos subiendo el valle, y éste se hizo conocido en el lugar como el valle de Neander, Neanderthal.

Entonces, en 1857, el propio valle presentó un dilema con implicaciones teológicas. Los trabajadores mostraron a Fuhlrott algunos huesos de miembros, parte de una pelvis y, lo más sorprendente, un cráneo (la parte superior de una calavera). Ellos suponían que los huesos

16. El cráneo neandertal hallado en 1857. Así se ilustraba el sensacional descubrimiento en el libro de T. H. Huxley Man's Place in Nature *(1863).*

provenían de uno de los extinguidos osos de las cavernas, cuyos restos encontraban a menudo. Fuhlrott no estaba de acuerdo: sin duda, no era parte de la calavera de un oso. Él se fijó especialmente en el extraordinariamente pronunciado toro supraorbital, el hueso que, en una doble curva, está situado horizontalmente, atravesando el rostro, sobre las cuencas de los ojos. Sobre este huesudo toro, la frente era gruesa y se inclinaba pronunciadamente hacia atrás (fig. 16). Por tanto, también era distinta a una calavera humana moderna. También los huesos de miembros eran especialmente robustos. Todos los huesos estaban incrustados de acreciones minerales que, como sabía Fuhlrott, tardaban mucho tiempo en formarse.

Tras examinar los huesos, Fuhlrott se dirigió a la cueva, pero no encontró más especímenes. No obstante, sí se enteró de que los huesos habían sido extraídos de debajo de un grueso estrato de sedimento. Incuestionablemente, eran antiguos, sin duda. Pero, ¿eran humanos, los restos, quizá de alguna persona enferma o retrasada mental? ¿O eran de alguna otra especie, no humana, que él no podía identificar? Sin ninguna idea darwiniana sobre la evolución humana que le guiara, Fuhlrott estaba desconcertado.

Por consiguiente, se puso en contacto con el catedrático Hermann Schaaffhausen, un eminente anatomista de la Universidad de Bonn. Juntos, ofrecieron descripciones y discusiones de los hallazgos en reuniones científicas en Bonn el 4 de febrero de 1857, y, con mayor detalle, en junio de ese mismo año. Schaafhausen era un hombre notable, y los hechos en los que participó tenían cierto parecido con los que estaban sucediendo en ese mismo momento en Inglaterra. Como muchos intelectuales del periodo, se inclinaba hacia cierta clase de teoría de la evolución y había publicado sus dudas acerca de la supuesta inmutabilidad de las especies[2]. Pero él y Fuhlrott carecían de la idea de selección natural de Darwin y Wallace, y tenían que recurrir a vagas generalizaciones en su explicación de los huesos del valle de Neander. Ellos proponían que provenían de una «raza bárbara y salvaje» que coexistió con los animales extinguidos, cuyos huesos eran bien conocidos[3]. En sintonía con la naciente presciencia del momento, Schaaffhausen escribió: «Muchas razas bárbaras pueden [...] haber desaparecido, junto con los animales del mundo antiguo, mientras que las razas cuya organización está mejorada han continuado el género»[4]. Esto se acerca mucho a un concepto de la evolución humana, y, además, de la selección natural. Uno tiene la sensación de que una presa intelectual estaba a punto de romperse: lo único que se necesitaba para derribar el muro era el *El origen de las especies* de Darwin.

Ni que decir tiene, dadas las otras encarnizadas polémicas de la época, que hubo muchos que cuestionaron ferozmente la interpretación de Schaaffhausen sobre los hallazgos. August Meyer, patólogo de la Universidad de Bonn, afirmó en una fecha tan tardía como el año 1864 –cinco años después de la publicación de *El origen de las especies*– que los huesos pertenecían a un soldado cosaco cuyo regimiento había sido perseguido por Napoleón en 1814. Herido de muerte, el desafortunado hombre entró

[3] Tattersall (1999, p. 76).

arrastrándose en la cueva de Neanderthal para morir. El eminente anatomista Rudolf Virchow apoyó el rechazo de Meyer del hallazgo, y ejerció su influyente autoridad para impedir el reconocimiento del hallazgo. Inevitablemente, uno recuerda lo que ocurrió tras el descubrimiento de Altamira (capítulo 1).

Al otro lado del canal de la Mancha, el ambiente científico era más receptivo, gracias al enérgico trabajo de Darwin, Lyell y Huxley. En 1863 el propio Huxley reconoció la importancia de los hallazgos de Neanderthal en su *Evidence as to Man's Place in Nature*. Ese mismo año, William King, antiguo alumno de Charles Lyell y él mismo catedrático de Geología en el Queen's College de Galway, Irlanda, acuñó el famoso término *Homo neanderthalensis* –hombre de Neandertal–. El nombre en latín, de dos partes, indica que King creía que los huesos del valle de Neander representaban a una especie distinta de la persona moderna, esto es, del *Homo sapiens*.

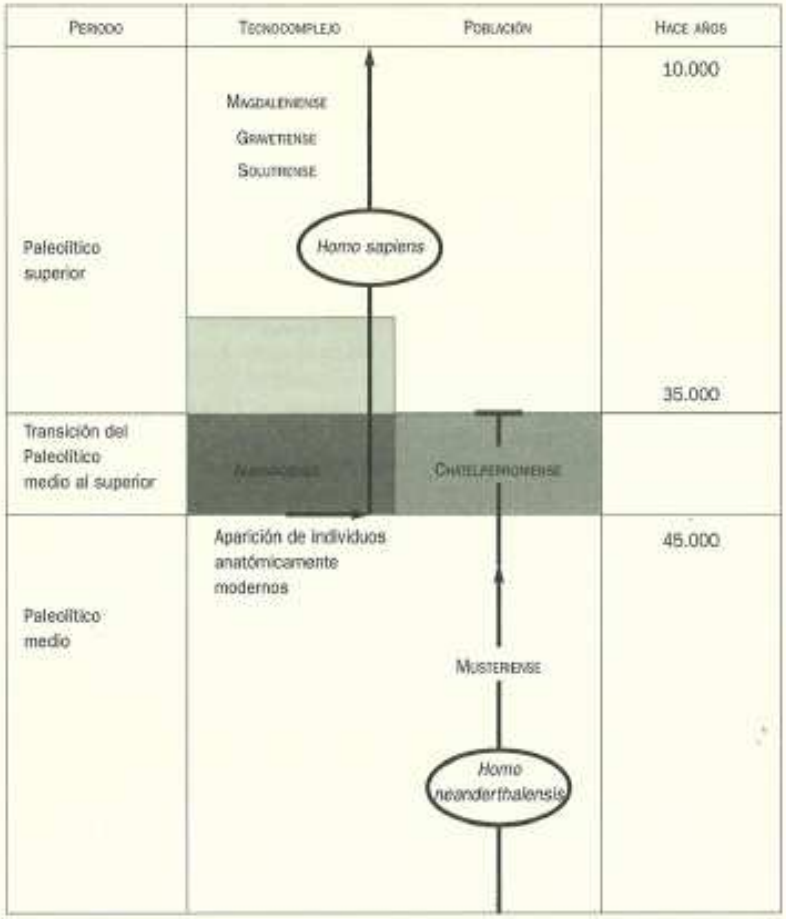
La transición a la modernidad

King, Huxley y muchos otros consideraron seriamente la posibilidad de que el hombre de Neandertal fuera un «eslabón perdido» entre unos antepasados simiescos y las personas modernas. Al hacerlo, fueron los primeros en tratar los problemas de lo que actualmente se conoce como la transición del Paleolítico medio al superior, el momento en Europa occidental en el que los neandertales dieron paso a las personas plenamente modernas[5]. En adelante me refiero a este momento simplemente como la «transición».

Antes de examinar algunas de las características de este momento crucial de la historia humana necesitamos ser más precisos acerca de lugares y fechas que lo que hemos sido hasta ahora. Al principio, nuestra discusión se centrará en Europa occidental, especialmente en el sudoeste de Francia y en el norte de España, donde la transición está bien documentada y estudiada. En esta región, la transición tuvo lugar hace entre 45.000 y 35.000 años; los periodos y fechas de la transición en Europa occidental y las principales subdivisiones del propio Paleolítico superior están expuestas en la figura 17. Al final de este capítulo tomo en consideración las pruebas de África que preceden a los datos de Europa occidental; las síntesis de las pruebas procedentes de África que los investigadores están realizando actualmente ofrecen una mejor comprensión de la transición tal como tuvo lugar en Europa occidental. La imagen del cambio en la sociedad humana que emerge de esta reciente investigación arroja nueva luz sobre ese aspecto de la transición que se ha llamado la «Revolución del Paleolítico superior» y la «Explosión creativa» –el momento en el que esqueletos, comportamientos y arte reconociblemente modernos parecen haber aparecido en Europa occidental como un «paquete global».

Además de cuestionar la inevitabilidad que implica la teoría del «paquete global» –que todo ese paquete indivisible fue simplemente parte del proceso evolutivo–, nece-

[5] Para visiones generales, véanse Gamble (1991, 1999); Mellars (1989, 1990, 1994, 1996, 2000); Mellars y Stringe



17. Una representación esquemática de la transición del Paleolítico medio al superior. El Homo sapiens *vivió junto al* Homo neanderthalensis *antes de que la especie arcaica desapareciera.*

sitamos examinar el tipo de papel que el arte desempeñó en la transición, especialmente en Europa occidental. Pero primero debemos volver brevemente sobre la cuestión de la metodología apropiada.

La mayoría de las descripciones de la transición comienzan con el clima y la ecolo-

ción de imágenes fuera algo que hubiera de esperarse y que, en todo caso, no revistiera gran importancia. El efecto de este enfoque aparentemente lógico es metodológicamente comparable al que adoptaron Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan cuando trazaron mapas de las cuevas y señalaron las ubicaciones de las imágenes sobre sus mapas: conlleva el peligro de predeterminar un determinado tipo de respuesta (que, con toda probabilidad, se tenía en mente desde el principio). Las hipótesis estructuralistas y mitogramáticas de Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan estaban inevitablemente basadas en las ubicaciones de las especies en las cuevas porque esa era la forma en la que ellos recopilaban y manejaban sus datos (capítulo 2). Ellos creían que sus explicaciones derivaban de sus métodos, no que los determinaban, pero la creencia en tal ordenamiento lineal de método y explicación es un tanto ingenua. Del mismo modo, la cadena descriptiva preferida por muchos de los autores que han escrito sobre la transición tiende a llevar a la conclusión de que el «arte» (la realización de imágenes, el adorno corporal, la música, el baile) fue un componente unificado, simbólico o estético, de un paquete que apareció al final de una cadena causal de factores ambientales. De este modo, el tipo de método que emplean los investigadores determina la naturaleza (si no los detalles) del tipo de explicación que finalmente proponen.

En contraste con una explicación que considera al arte como una parte inevitable de un paquete simbólico, yo sostengo que el arte –y mucho menos un «sentido estético»– no debería considerarse como el simple *resultado* de otra cosa, sea esta la presión ecológica ocasionada por la expansión de los casquetes glaciares o la presión social que siguió al comienzo de la glaciación. Más bien, la realización de arte, *si* y *cuando* aparece, es un miembro activo de un nexo dinámico de factores entrelazados. El arte no fue simplemente una conclusión inevitable, el eslabón final de una cadena causal. No fue el resultado inevitable de un «sentido estético» en desarrollo, como proponen algunos autores. Por el contrario, yo sostengo que un sentido estético (si tal cosa existe) fue algo que se desarrolló *tras* la primera aparición del arte en el sentido de realización de imágenes: fue una consecuencia, no una causa, de la realización de arte, una consecuencia, además, que construyeron personas reales que vivieron en épocas, lugares y circunstancias sociales concretas, no una que heredaron en la estructura de sus cerebros[6].

Contrastes

Teniendo en cuenta estas advertencias sobre la relación entre método y explicación, y, al mismo tiempo, cuestionando la supuesta inevitabilidad del arte, podemos examinar ahora los cambios que se observan en el registro arqueológico de Europa occidental de hace entre 45.000 y 35.000 años, además de la aparición del arte mueble y parietal, que es nuestro principal interés. La pregunta que debemos responder es qué es lo que causó estos cambios en las pruebas materiales que dejaron las comunidades humanas.

La primera cuestión que hay que observar es que la transición no puede explicarse únicamente por el cambio climático: el cambio humano no fue el resultado directo de un pronunciado cambio ambiental. El periodo crucial sí conoció un clima más frío que alcanzó su punto máximo hace aproximadamente 35.000 años, pero los neandertales habían sobrevivido a anteriores inestabilidades climáticas. Durante la transición, enormes casquetes glaciares se extendieron a través de las partes del norte de Irlanda e Inglaterra, de toda Escandinavia y de partes del norte de Alemania. Glaciares independientes cubrían los Pirineos y los Alpes. Al sur del casquete glaciar polar había una extensa faja de tundra y estepa –áreas de subsuelo helado sin árboles, yermas, azotadas por los vientos–. El periodo glacial alcanzó su apogeo aproximadamente hace entre 18.000 y 20.000 años, mucho tiempo después de la transición. Durante el periodo hubo fluctuaciones de poca importancia, como por ejemplo, entre hace 50.000 y 30.000 años. A lo largo de todo el periodo de glaciación habrían existido pronunciados contrastes entre las temperaturas de verano e invierno, pero, globalmente, la temperatura era de tanto como hasta 10 ºC inferior a los niveles actuales. Durante los inviernos, las fuertes nevadas habrían dificultado el movimiento humano, pero durante los veranos la ausencia de bosques densos tenía el efecto contrario: la gente podía viajar libremente. Además, con tanta agua acumulada en los casquetes glaciares, el nivel del mar bajaba y partes del mar del Norte estaban secas, dando así acceso a Inglaterra e Irlanda. Este puente de tierra permaneció hasta el final de la Era Glacial, es decir, hasta hace aproximadamente 8.000 años.

La tundra y la estepa, despejada, estaba habitada por manadas de bisontes, caballos salvajes, uros y renos, así como mamuts y rinocerontes lanudos, criaturas cuyo pelo estaba notablemente adaptado al frío[7]. Estas especies eran migratorias, y las manadas seguían rutas regulares desde los pastos de verano a los de invierno y viceversa. Para las comunidades que podían sacar provecho de estas manadas itinerantes bastante predecibles fue una época de abundancia, y los investigadores calculan que, al menos durante el propio Paleolítico superior, las densidades de población pueden haber igualado a las de las primeras comunidades agrícolas.

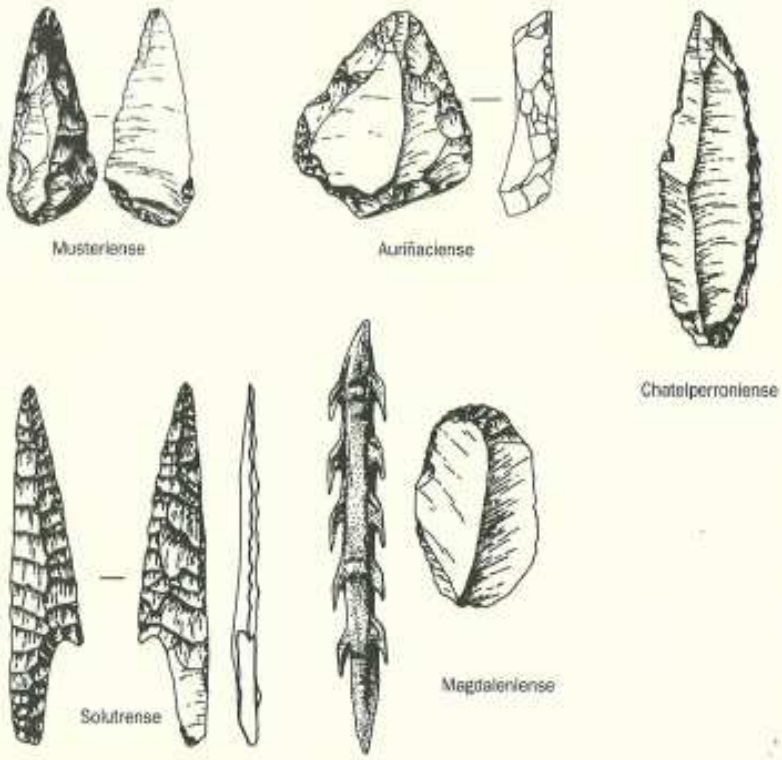
Éste fue el escenario (no la causa) de la transición en Europa occidental: un clima estable, duro pero con compensaciones. Antes de hace 45.000 años los anatómicamente arcaicos neandertales tenían este paisaje sólo para ellos. Hace 35.000 años ya habían desaparecido de Francia, y su lugar lo habían ocupado los anatómicamente modernos *Homo sapiens;* los últimos puestos avanzados de los neandertales, enclaves aislados, resistieron en la península Ibérica hasta hace aproximadamente 27.000 años. Desde Gibraltar, los últimos neandertales se asomaron a África, su tierra natal ancestral, pero un lugar que para entonces ocupaban los *Homo sapiens*. A los primeros miembros de las nuevas comunidades de *Homo sapiens* frecuentemente se les denomina cromañones, por un emplazamiento cercano a la ciudad de Dordoña de Les Eyzies. Este cambio de neandertales a cromañones se distingue claramente en los tipos de equipos de herramientas que los dos

grupos producían y usaban. Necesitamos considerar brevemente los contrastes –y los solapamientos– entre tipos de utensilios; nuestro principal interés radica en el comportamiento y las identidades de las comunidades que produjeron los utensilios.

Desde hace mucho tiempo los arqueólogos han definido los periodos de las Edades de Piedra en relación con tipos de utensilios de piedra y con las maneras en las que estaban hechos. La industria de utensilios de piedra practicada por los neandertales del Paleolítico medio se denomina tecnocomplejo musteriense; la primera industria practicada por las comunidades *Homo sapiens* del Paleolítico superior se denomina tecnocomplejo auriñaciense (fig. 17).

Durante el Paleolítico medio, los neandertales utilizaron lo que se denomina técnica Levallois para tallar pedernal y otros tipos de piedra (fig. 18). Esta técnica requería una preparación de los núcleos de piedra para que se pudiera obtener, mediante golpes, *lascas* estandarizadas. Las lascas eran anchas, bastante gruesas y pesadas y se usaban para cortar, raspar, etcétera; probablemente en su mayor parte se tomaban directamente con la mano. Durante el Paleolítico superior, las comunidades de *Homo sapiens* fabricaron *hojas* mucho más finas y más largas a partir de núcleos de pedernal claramente cónicos. Una vez separadas del núcleo, a estas hojas frecuentemente se les daba forma con cuidado mediante un posterior tallado, más refinado; probablemente se blandían mediante una empuñadura, más que directamente con la mano. Pero la distinción no es absolutamente clara. Algunas personas del Paleolítico medio habían comenzado a producir artefactos de piedra más refinados a los que se les puede llamar hojas. Lo importante es que hubo una proliferación de producción de hojas tras la transición.

Junto con las nuevas técnicas de fabricación de hojas apareció una mayor variedad de tipos de utensilios. Éstos incluyen una diversidad de puntas de lanza, así como un nuevo raspador llamado «raedera» que probablemente se utilizaba para preparar pieles y otras tareas de ese tipo. La gente también hacía buriles (hojas con cortes en forma de uve en un extremo, o en ambos, para que pudieran emplearse como cinceles) para tallar hueso, madera y cuerno. Estos nuevos tipos de utensilios sugieren la adopción de nuevas técnicas de caza y unas ropas realizadas más cuidadosamente. Pero muchos autores señalan que algunos de los tipos de herramientas, como las puntas solutrenses, hechas con refinamiento y altamente estandarizadas (fig. 18), van mucho más allá de la necesidad funcional. Durante el Paleolítico medio, las formas de los utensilios eran mucho más uniformes, y su función parece haber sido lo más importante. Es como si en el Paleolítico superior la *forma* del utensilio, y no simplemente su función, hubiera comenzado a importar. Esta evolución parece implicar que las formas de los utensilios simbolizaban grupos sociales, dentro de asentamientos o entre ellos[8]. (Algunos investigadores vinculan esta evolución a la adquisición del lenguaje plenamente moderno, pero esa es una cuestión que podemos dejar por el momento.) Así que parece que las personas del Paleolítico superior tenían una imagen mental más clara y más precisa de la apariencia que querían que tuvieran sus utensilios, y que esa imagen estaba vinculada a los grupos sociales



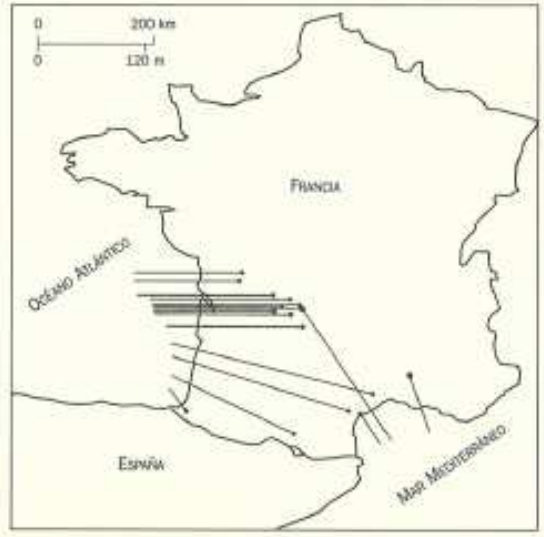
18. Juegos de utensilios de piedra. Los artefactos más recientes están hechos con más refinamiento e incluyen artículos hechos de hueso, marfil de mamut y cuerno.

a los que pertenecían. Pero eso no es todo. Las formas de los utensilios del Paleolítico superior variaban frecuentemente tanto geográficamente como a lo largo del tiempo: las formas de los artefactos de piedra de uno (de un modo bastante similar a lo que ocurre con los coches actualmente) señalaban el grupo social de uno. Es difícil escapar a la implicación de que la sociedad se estaba diversificando y que era mucho más dinámica que durante el Paleolítico medio. Si es así, es importante observar que la creatividad humana y el simbolismo estaban ligados a la diversidad social y al cambio, no a sociedades estables y sin historia. El cambio estimula; la homeostasis anestesia.

También se ve una nueva creatividad en la explotación de materias primas: hueso, cuerno, marfil y madera. Aunque los neandertales usaron a veces estos materiales, no ex-

darles una infinita variedad de formas. De forma bastante súbita, en la transición, los excavadores de los emplazamientos arqueológicos comenzaron a encontrar leznas, «bastones de mando», abalorios, colgantes, brazaletes, «agujas» y estatuillas exquisitamente talladas, hechas de hueso, marfil y cuerno[9]. Como dice el arqueólogo norteamericano Randall White: «La ornamentación corporal auriñaciense explota en la escena en el sudoeste de Francia durante el primer auriñacense... Parece haber sido compleja conceptualmente, simbólicamente, técnicamente y logísticamente inmediatamente desde el principio»[10]. En otras palabras, se produjo una especie de gran salto cognitivo.

Las técnicas utilizadas para fabricar estos objetos distaban mucho de ser simples. Por ejemplo, se utilizaban buriles de piedra para arrancar largas astillas de hueso o de marfil de mamut a las que después se podía dar forma de agujas, etcétera. Algunos de estos objetos son extraordinariamente refinados. Por ejemplo, la gente reunía dientes de zorro, lobo y oso y después perforaba cuidadosamente las raíces de los dientes para hacer colgantes y collares. White sostiene que emplazamientos de Francia como los de Abri Blanchard, Abri Castanet y La Souquette parecen haber sido «fábricas» donde artesanos especializados hacían abalorios y colgantes siguiendo complejas secuencias de técnicas; la fabricación de artículos de adorno personal se convirtió en una industria en sí misma[11]. Resulta notable el hecho de que algunos abalorios parecen haber sido moldeados para asemejarse a especies de conchas marinas con las que se comerciaba a través de



19. Comercio de conchas marinas en el Paleolítico superior. Las líneas que representan los movimientos de las conchas marinas se extienden más allá de la costa moderna porque los niveles del mar eran más bajos en esa época.

[9] Knecht *et al.* (1993).

considerables distancias a lo largo del sudoeste de Europa. Han aparecido conchas de la costa mediterránea en emplazamientos del área del Périgord de Francia (fig. 19)[12]. Sería precipitado suponer que estos artículos exóticos apunten a movimientos de personas a través de largas distancias. Lo selecto, o lo «especial», de los artículos sugiere más bien que tenían valor de cambio y que lo que se movía eran los artículos, no tanto las personas. El valor de los artículos era, por tanto, social; no eran meramente «baratijas» o recuerdos recogidos por nómadas sin objetivo[13]. Como señala White[14], la literatura etnográfica sugiere decididamente que el proceso de intercambio extendido tuvo profundas implicaciones sociales[15]. En el Paleolítico superior funcionaba alguna forma de comercio con artículos de adorno, y también con refinados artefactos de pedernal.

Naturalmente, el comercio implica complejidad social y comunicación. La integración social más allá de una familia nuclear que comprende a padres y a hijos también es evidente en la organización de la caza, especialmente de manadas migratorias de bisontes, caballos y renos. Los escarpados valles del Vézère y la Dordoña, por ejemplo, canalizaban manadas de animales que emigraban desde el Macizo Central a las llanuras situadas al oeste. Valles como estos tienen grandes densidades de emplazamientos del Paleolítico superior. Para sacar partido de las migraciones animales la gente tenía que ser capaz de predecir los tiempos y los lugares más convenientes para la caza, y además, de organizar partidas para estar presentes en los momentos adecuados y desempeñar funciones distintas pero complementarias. La gente del Paleolítico superior también era capaz de predecir las migraciones del salmón al comienzo de la primavera, cuando estos peces nadan río arriba para engendrar. Estar en el lugar adecuado en el momento justo suponía una gran cosecha de peces que podían secar y almacenar. Por tanto, la gente del Paleolítico superior tendía a concentrarse en una única especie, especialmente en ciertas épocas del año; estas incluían el reno, el caballo salvaje y el salmón. Algunos autores, como el influyente arqueólogo norteamericano Lewis Binford, han sostenido que los neandertales eran, en contraste, simplemente carroñeros, y que vivían de los restos de cazas realizadas por carnívoros y, por tanto, de una gran variedad de animales sobre los que no tenían ningún control[16]. Otros han cuestionado esta idea bastante extrema y han sostenido que hay signos de caza planificada en el Paleolítico medio (algunos emplazamientos neandertales sí muestran una concentración en especies selectas). De cualquier modo, es indudable que, al comienzo de la transición, la caza se convirtió en una actividad social mucho más eficaz y altamente organizada.

En total, en el sudoeste de Francia hay entre cuatro y cinco veces más emplazamientos del Paleolítico superior que emplazamientos que datan del anterior Paleolítico medio; el contraste es llamativo. También debemos observar la presencia de grandes asentamientos del Paleolítico superior, mucho más extensos que cualquier emplazamiento musteriense. Estos asentamientos probablemente eran emplazamientos de reunión[17]. Las comunidades se dividían en pequeñas bandas durante algunas épocas del año y después, en otras épocas, se unían en emplazamientos de reunión reconocidos. Este tipo de lugares probablemente estaban asociados a rituales, como ritos de paso a la edad adulta y al matrimonio.

[12] Taborin (1993).
[13] Bahn (1977).
[14] White (1989, p. 227).

Además, los arqueólogos también han encontrado pruebas que apuntan a una mayor complejidad social dentro de emplazamientos individuales del Paleolítico superior. Aunque las perturbaciones post-deposicionales y las series superpuestas de ocupaciones neandertales han difuminado las pruebas, las excavaciones han demostrado que en algunos emplazamientos del Paleolítico medio ciertas actividades se realizaban cerca de un hogar de fuego; otras se llevaban a cabo más cerca de la periferia. ¿Indica este patrón los primeros comienzos de un tipo de complejidad social que llamaríamos moderna, más que arcaica? Algunos arqueólogos creen, y probablemente estén en lo cierto, que este tipo de distribución era simplemente una cuestión de comodidad y no un resultado de distinciones sociales. En apoyo de su postura citan la distribución de actividades en algunos nidos de chimpancés[18] y en muy anteriores emplazamientos de homínidos del Paleolítico inferior. Por contraste, las estructuras habitacionales y la diferenciación espacial son corrientes en los emplazamientos del Paleolítico superior. Hay, por ejemplo, arcos de piedra y agujeros de postes en el emplazamiento de Arcy-sur-Cure que probablemente sostenían refugios individuales[19]. Quizá las pruebas más impresionantes vengan de Pincevent, un emplazamiento magdaleniense al aire libre a unos 60 km al sudeste de París. Aquí, los investigadores, inicialmente bajo la dirección de André Leroi-Gourhan, descubrieron una gran área de asentamiento con varios hogares para el fuego y pruebas de refugios. El análisis de los utensilios de piedra y de los huesos sugirió la existencia de relaciones entre estos nodos. Estos patrones de asentamiento tan complejos sugieren que la gente del Paleolítico superior tenía ideas más precisas acerca de la distribución espacial de actividades y de personas dentro de los emplazamientos que sus antecesores del Paleolítico medio, y que distinguían entre categorías sociales de personas.

Por lo tanto, hay pruebas, inmediatamente desde el principio, de una plantilla (o estructura) mental en el Paleolítico superior que controlaba (pero que probablemente la gente también rebatía) la forma en la que secciones de la sociedad interactuaban con el espacio vital disponible y dejaban su marca en él. La sociedad superponía sus divisiones sociales y tecnológicas sobre el espacio: dentro del área de un campamento había distintas categorías, bien definidas, de personas. Los movimientos de las personas entre áreas señaladas realizaban declaraciones poderosas y *visibles* acerca de la pertenencia a grupos o de diferencias entre ellos. Por consiguiente, el espacio se convirtió en una plantilla maleable que la gente construía para expresar, para reproducir a través del

[17] Conkey (1980).

tiempo, y también para cuestionar, un orden y unas divisiones sociales. Ésta es una cuestión que debemos tener en cuenta cuando, en capítulos posteriores, consideremos las diversas maneras en las que la gente del Paleolítico superior adaptó la topografía de profundas cuevas para arcanos fines.

La diferenciación social también la implican los elaborados enterramientos del Paleolítico superior, como los asombrosamente suntuosos de Sungir, en Rusia[20]. En este extenso emplazamiento habitado, aproximadamente a 150 km al este de Moscú, los arqueólogos han excavado cinco enterramientos (aunque dos son parciales); probablemente tienen una antigüedad de tanto como 32.000 años[21]. Randall White, uno de los pocos arqueólogos occidentales que ha realizado un estudio de primera mano del material, cree que Sungir puede considerarse como una extensión nororiental del Auriñaciense. Dos de los enterramientos son de adolescentes tendidos en tumbas poco profundas, cavadas en el subsuelo perennemente helado; los cadáveres estaban colocados boca arriba con sus manos cruzadas a través de sus pelvis. Uno de estos cuerpos, supuestamente de un muchacho, estaba cubierto con sartas de abalorios, 4.903 en total; también tenía un gorro con abalorios y con algunos dientes de zorro enganchados en él. En torno a su cintura había los restos de un cinturón adornado con más de 250 colmillos de zorro polar; un sencillo cálculo indica la cantidad mínima de zorros (63) –animales que han de ser atrapados o cazados individualmente– necesarios para proporcionar tantos dientes. Además, el muchacho se enterró con un colgante de marfil tallado en forma de un animal, una estatuilla de marfil de un mamut, una lanza de marfil hecha con un colmillo de mamut enderezado, un disco de marfil tallado con una perforación central, y otros artículos. La lanza era probablemente demasiado pesada para haber desempeñado un fin práctico. El enterramiento adyacente, supuestamente de una muchacha, estaba acompañado por no menos de 5.274 abalorios y otros objetos. Si la estimación de White[22] de que se tardaba más de 45 minutos en moldear un solo abalorio es correcta, se tardó más de 3.500 horas en hacer los abalorios de este enterramiento femenino.

Esta breve descripción no ofrece sino un vislumbre de la suntuosidad de los enterramientos de Sungir. No obstante, es evidente que en Sungir se enterraba a personas selectas con enseres funerarios que sugieren una posición o liderazgo social de un tipo u otro, pero esto no estaba necesariamente vinculado a la edad. Las personas utilizaban artículos significativos, como dientes de zorro, para construir sus identidades en la vida y para construir una identidad especial, quizá realzada, para determinados muertos. La elevada posición social de la que gozaban estos jóvenes puede haber sido heredada, pero también puede haber sido adquirida de forma similar a la selección de un Dalai Lama. Además, la mera cantidad de los enseres funerarios sugiere que los artículos fueron aportados por una extensa red social, no por una única familia. Ésta no era una simple banda de cazadores aislada e igualitaria.

[20] White (1995).

Dicho esto, debemos admitir la posibilidad de que en casos como los de los extraordinariamente suntuosos enterramientos de Sungir la gente pueda haber «robado» tumbas anteriores para proporcionar enseres para tumbas posteriores, como aparentemente ocurría en ocasiones en el antiguo Egipto. Por consiguiente, los suntuosos enterramientos del Paleolítico superior pueden apuntar no tanto a una posición individual como a una posición acumulativa, quizá a través de un linaje de descendencia de un tipo u otro. De cualquier forma, es indudable que estos enterramientos sugieren el funcionamiento de sociedades complejas.

Las prácticas de enterramiento de los neandertales son mucho más controvertidas que las que implican emplazamientos como el de Sungir[23]. A menudo las propias pruebas arqueológicas neandertales son cuestionables, al haberse realizado las excavaciones hace mucho tiempo. No obstante, parece improbable que todos los supuestos enterramientos neandertales puedan haber sido accidentales, como se ha sugerido. Una razón para aceptar un número limitado de ellos es que los esqueletos han permanecido articulados. El hecho de que estén completos indica que fueron colocados en el suelo deliberadamente y por ello protegidos de factores humanos, ambientales y físicos que de otro modo habrían esparcido los huesos. Sin embargo, esta opinión no es la última palabra de la polémica. Robert Gargett, en una detallada reexaminación de las pruebas, ha concluido que existen «circunstancias deposicionales naturales en las que puede esperarse que se den esqueletos articulados» y que estas condiciones son manifiestas en todos los casos de supuestos enterramientos neandertales[24]. Si esto es así, no está claro por qué no se ha encontrado ningún otro esqueleto animal articulado de criaturas que cabría esperar que murieran en un abrigo. Parece que debemos dejar un interrogante sobre algunas de las «tumbas» neandertales, pero no sobre todas.

Por otro lado, las pruebas de enseres u «ofrendas» funerarias neandertales son incuestionablemente débiles, cuestión sobre la que existe un importante consenso. Cuando, o si, enterraban a sus muertos, lo hacían sin los complejos rituales de acompañamiento que la gente del Paleolítico superior frecuentemente (aunque quizá no siempre) practicaba. En resumen, parece probable que *algunos* neandertales relativamente tardíos *puedan haber* enterrado a sus muertos, aunque hay pocas pruebas en cualquiera de estos enterramientos que sugieran creencias rituales o religiosas; se puede haber practicado un simple enterramiento por razones higiénicas si la gente no deseaba abandonar un abrigo en el que alguien había muerto. Esta es, en el contexto de nuestra investigación, una cuestión extremadamente relevante.

Es importante recordar que todas las diversas y sofisticadas actividades del Paleolítico superior que hemos observado no proliferaron gradual o separadamente en Europa occidental. *Todas* parecen haber aparecido justo al comienzo del Paleolítico superior, aunque algunas pueden haberse intensificado en periodos posteriores. En una época algunos investigadores creían que el arte, tanto el mueble como el parietal, era un tanto

[21] Gargett (1989; 1999, pp. 375-380); véase Riel-Salvatore y Clark (2001) para una respuesta a Gargett y una

distinto de otros componentes del paquete del Paleolítico superior en el sentido en que comenzó de forma vacilante, evolucionó gradualmente a lo largo del Paleolítico superior y alcanzó su apogeo durante el Magdaleniense. Breuil[25] sostenía que esta trayectoria se caracterizó por dos ciclos estilísticos, comenzando cada uno de ellos con un arte «simple» y evolucionando a imágenes más complejas. Por otro lado, Leroi-Gourhan[26] suponía un único ciclo estilístico que pasó de simple a complejo[27]. El descubrimiento en 1994 de la cueva de Chauvet puso fin a esa errónea creencia[28]. Las imágenes sofisticadas, «avanzadas», de esa cueva han sido datadas en poco más de 33.000 años antes del presente, es decir, dentro del Auriñaciense, el primer periodo del Paleolítico superior. Esta temprana fecha no debería haber sido una sorpresa para los arqueólogos porque las estatuillas refinadamente talladas encontradas décadas antes en Vogelherd y Hohlenstein-Stadel en el sur de Alemania se habían datado en el Auriñaciense[29]. Estas tallas incluyen representaciones de caballos, mamuts, felinos, y una extraordinaria estatuilla teriantrópica que tiene un cuerpo humano y una cabeza felina (figs. 45, 46). Una de ellas en concreto, una exquisita imagen de un caballo, está pulida como si se hubiera llevado en un morral, o quizá, se hubiera manipulado en un ritual; también tiene una marca bien cortada en forma de v que se grabó después de que el caballo se hubiera pulido[30].

Pocas dudas pueden haber ya acerca de que –en Europa occidental– la transición conoció una variedad de notables innovaciones, casi todas las cuales implican cambios mentales y sociales de gran relevancia. La gente del Paleolítico superior se comportaba de forma muy distinta a la de sus antecesores del Paleolítico medio, y estos cambios pueden datarse en el comienzo del Auriñaciense. Es comprensible que muchos investigadores hablen de una «Explosión creativa». Hasta ahora, parecen disponer de sólidos argumentos para ello.

Causas

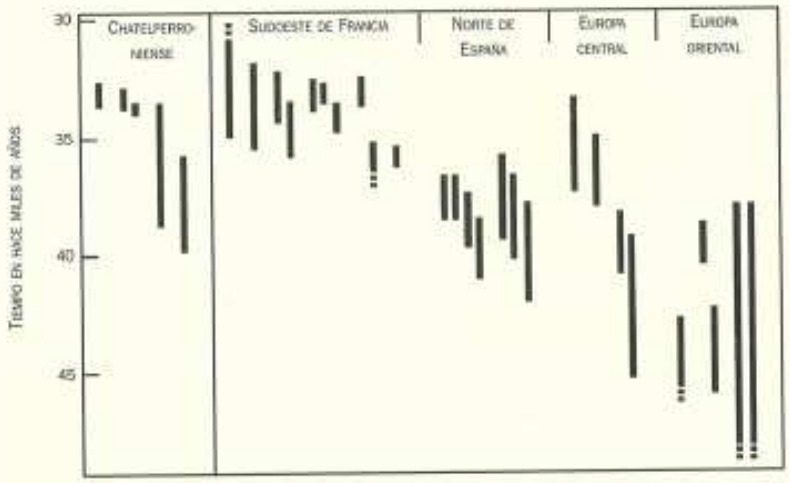
Los investigadores han propuesto dos explicaciones para los cambios que acabamos de examinar. Estas explicaciones contrastantes tienen implicaciones muy distintas para nuestra investigación de los orígenes del arte, y, más especialmente, de la proliferación de arte en cuevas subterráneas durante el Paleolítico superior en Europa occidental.

Por un lado, algunos investigadores sostienen que las poblaciones locales neandertales *evolucionaron* gradualmente hasta constituir personas anatómicamente modernas[31]. Otros sostienen que se produjo una *sustitución* bastante rápida de los neandertales por *Homo sapiens* anatómicamente modernos que emigraron a través de Europa, tanto del norte como del sur de los Alpes, y que acabaron en el sudoeste de Francia y en la península Ibérica. Esta ha sido una cuestión muy controvertida, pero creo que es correcto decir que actualmente la mayoría de los investigadores están a favor de la explicación de la sustitución de la población. No necesitamos enumerar los datos y las posturas implicadas en este debate. En lugar de ello, apunto brevemente cinco cuestiones importantes que respaldan convincentemente la hipótesis de la sustitución. Después podremos pasar a las intrigantes implicaciones del hecho de que los neandertales vivieran quizá tanto como 10.000 años cerca de las nuevas comunidades de *Homo sapiens*.

[25] Breuil (1952).
[26] Leroi-Gourhan (1968).
[27] Pero véase Clottes (1990).
[28] Chauvet *et al.* (1996); Clottes (1996).
[29] Hahn (1970, 1971, 1993); Bosinski (1982).

1. Un esqueleto claramente neandertal en el emplazamiento de Saint-Césaire se ha datado en 35.000 años antes del presente, en otras palabras, justo al final de la transición. Otros restos neandertales, en Arcy-sur-Cure, se han datado en 34.000 años antes del presente[32]. Hallazgos en la península Ibérica sugieren la existencia de una bolsa de neandertales supervivientes en una fecha tan tardía como hace quizá 27.000 años. Si las poblaciones neandertales duraron tanto, sencillamente no habrían tenido suficiente tiempo para evolucionar hasta constituir personas anatómicamente modernas.
2. Se han encontrado esqueletos plenamente modernos en los emplazamientos de Qafzeh y Skhul en Israel y se han datado en una fecha tan temprana como entre 90.000 y 60.000 años antes del presente. Como veremos, Israel está en la ruta que la gente plenamente moderna habría tomado en su trayecto hacia Europa occidental. Sin duda, existieron poblaciones anatómicamente modernas aproximadamente entre 50.000 y 60.000 años antes de que empiecen a figurar en el registro arqueológico de Europa occidental. En otras palabras, no evolucionaron a partir de los neandertales de Europa occidental.
3. Nuevas pruebas de ADN sugieren que los anatómicamente arcaicos neandertales no contribuyeron de forma relevante a los genes de las poblaciones modernas, y, además, que los dos tipos no se cruzaron[33].
4. El tecnocomplejo auriñaciense, el que caracteriza a las primeras poblaciones plenamente modernas, se extiende con notable uniformidad desde Israel hasta la península Ibérica. Una extensión tan amplia se explica mejor por una emigración bastante rápida que por desarrollos evolutivos locales a partir de unas industrias musterienses geográficamente dispersas y algo distintas.
5. Por último, y esto es algo convincente, las fechas de los asentamientos auriñacienses desde Europa oriental hasta Europa occidental se hacen más recientes a medida que nos movemos hacia el oeste –esto es lo que esperaríamos si las comunidades de *Homo sapiens* se trasladaron en esta dirección–. El arqueólogo de Cambridge Paul Mellars ha cotejado útilmente las datos obtenidos mediante la datación para demostrar este barrido temporal a través de Europa (fig. 20).

[31] Véase, por ejemplo, Wolpoff *et al.* (1994).
[32] Hublin *et al.* (1996).



20. Fechas que muestran el movimiento de las comunidades de Homo sapiens a través de Europa desde el este al oeste; las fechas más antiguas están en el este. Las barras representan las extensiones de las fechas de emplazamientos específicos.

Claramente, la hipótesis de la sustitución responde mejor a los criterios que deben observar las hipótesis atinadas (capítulo 2) que la de la evolución local. Sin embargo, a pesar de todas estas cuestiones y de otras varias, el debate no está agotado. Todas las pruebas, pero sobre todo las del rico emplazamiento de Arcy-sur-Cure, se publicaron y discutieron en un número especial de 1998 de *Current Anthropology*. Francesco d'Errico y cuatro colegas defendieron que el Musteriense de Arcy-sur-Cure había experimentado una evolución independiente hacia el Chatelperroniense, un temprano tecnocomplejo del Paleolítico superior que describo más adelante[34]. Aunque la mayoría se mostraron de acuerdo con la realización de un programa de investigación que reevaluase este importante emplazamiento, hubo un amplio consenso en torno a que los rasgos distintivos del Chatelperroniense se desarrollaron como consecuencia del contacto con las nuevas comunidades auriñacienses.

Respondiendo al debate de *Current Anthropology*, Mellars ha resumido eficazmente la idea. Refiriéndose a las fechas recientes, señala que dejan

> totalmente abierta la posibilidad de que la aparición de una variedad de rasgos de comportamiento claramente modernos entre las poblaciones neandertales tardías de Europa occidental –incluida la presencia de utensilios simples de hueso y marfil y de colgantes perforados en Arcy-sur-Cure– fuera el producto de cierto tipo de contacto e interacción entre las dos poblaciones, independientemente de si nos referimos a esto como «aculturación» o mediante algún otro término. La alternativa es que tras un periodo de aproximadamente 20.000 años de tecnología y comportamiento típicos del Paleolítico medio, las poblaciones locales neandertales de Europa occidental «inventaran» independientemente, coincidentemente, y casi milagrosamente, estos rasgos distintivos de la tecnología del Paleolítico superior casi exactamente en la misma época en la que se sabe que las poblaciones anatómica y conductualmente modernas se expandieron a través de Europa.

La idea de la sustitución de la población nos lleva a las preguntas que quizá sean las más fascinantes de todas: si unas gentes anatómicamente modernas se trasladaron con bastante rapidez a Europa occidental deben haberse encontrado con comunidades neandertales e incluso vivido junto a ellas. ¿Cómo se consideraban mutuamente estos grupos? ¿Interactuaron? Si lo hicieron, ¿fue su interacción violenta o pacífica? ¿Aprendieron los unos de los otros? ¿Podían comunicarse mediante el lenguaje? ¿En qué aspectos diferían sus mentes/cerebros y sus tipos de conciencia, si es que lo hacían? La interacción entre los arcaicos neandertales de Europa occidental y las comunidades anatómicamente modernas, ¿pudo haber provocado de alguna forma el florecimiento del arte que encontramos en esa región? No tenemos absolutamente ningún registro histórico de dos especies de *Homo* que vivieran juntas que pueda orientar nuestra reflexión: durante los últimos 35.000 años sólo una especie de seres humanos ha ocupado el mundo.

Para responder a algunas de estas preguntas, nos concentraremos en el temprano tecnocomplejo del Paleolítico superior conocido como Chatelperroniense (fig. 17).

Nuevos vecinos

El registro arqueológico de Europa occidental muestra que el comienzo del Paleolítico superior se caracterizó por la presencia de dos grupos distintos de personas que fabricaban tipos diferentes de artefactos. Los *Homo sapiens*, que se trasladaron desde el este a Europa occidental, trajeron con ellos el equipo de utensilios auriñaciense, el arte y las nuevas ideas que ya hemos observado. Entonces, durante los primeros 5.000 años y más del Paleolítico superior, el Chatelperroniense, un tecnocomplejo asociado con los neandertales, floreció en la Dordoña, el sudoeste de Francia y partes de los Pirineos[35]. Durante ese periodo, indudablemente hubo contacto entre los auriñacienses y los chatelperronienses. En algunos emplazamientos, como los de Roc de Combe y Piage en la Dordoña, los estratos auriñacienses se encuentran interestratificados con los estratos chatelperronienses;[36] por consiguiente, está claro que las dos culturas no sólo coexistieron sino que también ocuparon alternativamente los mismos abrigos rocosos. 35.000 años antes del presente, los chatelperronienses ya habían desaparecido y los auriñacienses tenían el paisaje para ellos solos.

No deberíamos imaginarnos este proceso de sustitución como una ola inexorable que barrió Europa. Más bien, deberíamos pensar en una serie de «pasos» o «empellones»[37]. Distintas colonias adelantadas de *Homo sapiens* aparecieron, se expandieron y se unieron a medida que la gente se dirigía de una localidad ecológica a otra. Al mismo tiempo, la población neandertal se contraía siguiendo su propia dinámica. Por lo tanto, la coexistencia probablemente no fue un rasgo universal del proceso de sustitución. Pero que hubo áreas, especialmente el centro de Francia y los Pirineos, donde los neandertales y los *Homo sapiens* vivieron juntos durante algunos miles de años en una escenario sobre el que no puede haber ninguna duda.

¿Qué sucedió durante el periodo de solapamiento? Necesitamos distinguir entre las pruebas de los utensilios de piedra y las de los tipos físicos humanos.

Las acusadas continuidades entre los utensilios musterienses y los chatelperronienses y entre las formas en que se fabricaban son evidentes (no necesitamos entrar en los detalles)[38]. Por ejemplo, durante mucho tiempo se ha pensado que los cuchillos chatelperronienses de pedernal curvos y con su parte posterior desafilada derivan de los cuchillos de parte posterior natural característicos del Musteriense[39]. Así pues, parece que la industria de piedra chatelperroniense se desarrolló a partir de la musteriense. También está claro que el Chatelperroniense estaba asociado con los neandertales[40]. En contraste, ningún emplazamiento auriñaciense está asociado con los neandertales. De hecho, hay una clara y decisiva ruptura entre el anterior Musteriense y el intruso Auriñaciense tanto en lo referente a artefactos como en los tipos de homínidos. Por tanto, el Chatelperroniense puede verse como una expresión terminal del Musteriense, siendo ambas industrias producidas por neandertales, mientras que el nuevo tecnocomplejo auriñaciense era independiente del Musteriense local y lo producían los *Homo sapiens* (fig. 17).

En el este de Europa y en la península Itálica hay dos tecnocomplejos comparables al Chatelperroniense. Son, respectivamente, el szeletiense y el uluzziense. Ambos parecen haberse desarrollado a partir de industrias musterienses anteriores, y ambos se prolongan hasta el periodo Auriñaciense. Parecen ser respuestas locales a la yuxtaposición de comunidades musterienses y auriñacienses[41]. No obstante, nos concentraremos en el Chatelperroniense de Europa occidental porque es allí donde tuvo lugar el gran florecimiento del arte.

Existen algunos paralelismos extremadamente significativos entre el Chatelperroniense y el Auriñaciense que complican cualquier explicación simple que proponga orígenes *exclusivos* del Chatelperroniense en el Musteriense. En el Chatelperroniense hay un acusado componente de tecnología de hoja que parece haber provenido de los vecinos auriñacienses de quienes la produjeron, no de su propia ascendencia musteriense. También hay raederas y buriles, así como artículos hechos de hueso y cuerno que muestran una tecnología que parece haberse originado en la industria auriñaciense, más que en la anterior musteriense. Quizá lo más interesante sean los artículos de adorno personal, especialmente los dientes de animales estriados y perforados, y los abundantes fragmentos de ocre rojo que pueden haberse empleado para el adorno corporal[42].

[37] Bocquet-Appel y Demars (2000); para una discusión, véase Pettitt y Pike (2000), con respuesta por parte de Bocquet-Appel y Demars.

[38] Véase Mellars (1996).

[39] Gamble (1999, p. 377).

Todos estos rasgos tomados en préstamo se desarrollaron en una etapa tardía del Chatelperroniense, mucho tiempo después de la primera aparición del Auriñaciense en Europa occidental. ¿Fueron desarrollos espontáneos entre los neandertales chatelperronienses, o fueron el resultado de la imitación selectiva de comunidades auriñacienses y del intercambio con ellas , esto es, una consecuencia de la aculturación?[43]. Como hemos visto, la mayoría de los investigadores creen actualmente que la mejor explicación para la combinación de rasgos heredados y prestados que es evidente en el Chatelperroniense es que hubo un proceso de aculturación que resultó del contacto entre las dos especies de *Homo* –*Homo sapiens* y *Homo neanderthalensis*–. La naturaleza exacta de ese contacto es más discutible. Necesitamos analizarla ahora. Después examinaremos la relevancia de aquellos rasgos del Paleolítico superior que los neandertales *no* adoptaron. Como veremos, son más instructivos que aquellos que sí adoptaron.

Interacción

El primer escenario de contacto entre los auriñacienses y los neandertales que surge en la mente de mucha gente es el de un conflicto violento, una forma temprana de genocidio. Se imaginan a hordas auriñacienses destrozándolo todo a su paso por la tierra, destruyendo atrozmente a todos los torpes neandertales que encontraran. Probablemente la realidad fuera muy distinta. Probablemente hubo muchas formas en las que los dos grupos interactuaron en distintos momentos y lugares[44].

Por supuesto, parece improbable que no hubiera ningún conflicto en absoluto, pero probablemente fue un genocidio intermitente, más que continuo. Cuando hubo conflicto, parece probable que fueran los hombres *Homo sapiens* los que mataran a los hombres neandertales y violaran a sus mujeres. Pero las comunidades de *Homo sapiens* eran lo suficientemente inteligentes como para darse cuenta de que la descendencia de este tipo de uniones sería estéril y probablemente mentalmente inferior a ellos[45]. ¿Cómo habrían considerado las comunidades de *Homo sapiens* a este tipo de descendencia? En este punto, la reconstrucción imaginativa de cómo fue la sociedad bi-especie alcanza sus límites. Necesitamos recurrir al registro arqueológico para obtener pistas más sólidas que las que la imaginación, por sí sola, puede proporcionarnos.

[41] White (1993a,1993b); Gamble (1999, p. 380).

[43] Para un análisis de la aculturación, véase Herskovitz (1958).

[44] La vida en Europa al comienzo del Paleolítico superior ha sido el tema de numerosas novelas imaginativas, por ejemplo, *Los herederos* de William Golding, *Reindeer Moon* de Elizabeth Marshall Thomas, *La danza del tigre: una novela de la edad de hielo* de Björn Kurtén y las novelas de Jean Auel *El clan del oso cavernario*, *El valle de los caballo*

Autores como Clive Gamble[46] han señalado que es muy probable que, al principio, los nuevos auriñacienses puedan haber buscado, para su explotación, tipos de paisajes distintos a los preferidos por los neandertales. Parece que, al principio, los auriñacienses se movieron en torno a una bolsa neandertal que resistía en la Dordoña. Si las estrategias de caza de los neandertales y los *Homo sapiens* eran distintas –siendo la estrategia de los neandertales más general que la de los *Homo sapiens*, quienes, como hemos visto, tendían a concentrarse en especies únicas–, la competición por los recursos y por tipos específicos de paisajes puede haber sido poco frecuente al principio.

A su vez, unas estrategias de caza distintas sugieren estructuras sociales distintas. Gamble[47] ha desarrollado sutilmente esta implicación. Él explora los efectos que los distintos tipos de redes sociales tendrían para los dos grupos. En pocas palabras, él sostiene que, en la sociedad chatelperroniense, el contacto era cara a cara: unas personas se encontraban con otras e intercambiaban artefactos e información. Mediante la producción de artefactos simbólicos que indicaban distintos grupos sociales y distintos tipos de relaciones, los auriñacienses fueron capaces de mantener redes más amplias que podían existir incluso entre personas que jamás se habían visto unas a otras. Si los auriñacienses fueron capaces de «ir más allá de los confines de la sociedad del cara a cara y de conseguir una mayor integración del sistema a través de un paisaje social»,[48] habrían sido capaces de construir una base de poder geográficamente más amplia. Como consecuencia de sus redes más complejas, «los individuos estaban limitados y a la vez habilitados en la amplitud y los efectos de sus acciones sobre otros»[49].

Al ser capaces de forjar redes y ámbitos de poder sostenidos simbólicamente, la población auriñaciense aumentó. Con el tiempo, la competición por los recursos se hizo más intensa y quizá violenta. Si recordamos que en el momento de la transición hubo un periodo comparativamente frío y que los neandertales habían sobrevivido a este tipo de problemas antes, podemos aislar una importante diferencia entre esos periodos fríos anteriores y la transición: en la transición había otra especie humana en el paisaje y por lo tanto una mayor competición por los recursos. Incluso pequeñas desventajas como una mayor mortalidad infantil pueden hacer desequilibrar la balanza. Si las comunidades de *Homo sapiens* eran capaces de almacenar comida durante el invierno y los neandertales no eran capaces de hacerlo, los índices de supervivencia infantil de los *Homo sapiens* habrían sido más ventajosos.

Ezra Zubrow[50] ha estudiado los efectos de estas relaciones en las densidades y la reproducción de la población. Su conclusión es sorprendente: «Una pequeña ventaja demográfica de aproximadamente el dos por ciento de la mortalidad tendrá como consecuencia la rápida extinción de los neandertales. El periodo en el que ello tendrá lugar cubrirá aproximadamente 30 generaciones, o un milenio»[51]. Así pues, he aquí una explicación para la

[46] Gamble (1999, p. 378).
[47] Gamble (1999, p. 381-387)
[48] Gamble (1999, p. 382).
[49] Gamble (1999, p. 383).

rápida extinción de los neandertales que no depende de un genocidio calculado y deliberado. Un pequeño desequilibrio demográfico producirá el mismo resultado.

No podemos abandonar esta cuestión de la interacción sin hacer alguna referencia al lenguaje. No hay duda en la mente de ningún investigador acerca del hecho de que la gente del Paleolítico superior tuvo un lenguaje moderno; es decir, que eran capaces de crear sonidos arbitrarios con significados, de manipular complejas construcciones gramaticales, de hablar sobre el pasado y el futuro, de expresar ideas abstractas, y de pronunciar frases inteligibles que jamás antes se habían construido. Lo que se discute es si los neandertales también tenían un lenguaje completamente moderno o si tenían un tipo más rudimentario de protolenguaje[52]. Otra cuestión controvertida es si el protolenguaje evolucionó gradual o súbitamente –«catastróficamente»– hasta constituir un lenguaje complejo moderno[53].

Éstas son preguntas en torno a las cuales existe un acalorado debate, pero no han de obstaculizar nuestro análisis; no necesitamos contestarlas antes de poder pasar a cuestiones acerca del arte del Paleolítico superior. Aun así, son fascinantes. Al aceptar que el lenguaje está estrechamente relacionado con la complejidad social –en términos evolutivos generales, cuanto más complejas son las relaciones sociales de una especie, más complejos son su lenguaje y sus sistemas de comunicación– me inclino a admitir que los neandertales tenían una forma de lenguaje comparativamente simple. Esta idea nos puede resultar difícil de comprender porque su lenguaje habría sido compatible con un tipo de conciencia distinta de la nuestra (capítulo 4).

Hasta qué punto los neandertales habrían sido capaces de comunicarse lingüísticamente con personas *Homo sapiens* es una cuestión discutible que los investigadores han explorado insuficientemente. Yo creo que habría existido la posibilidad de que se dieran ciertos tipos de comunicación lingüística que no presuponen una conciencia plenamente moderna por parte de los oyentes neandertales[54]. Los nuevos auriñacienses trajeron consigo el lenguaje moderno[55]; los neandertales pueden haber aprendido a entender al menos algo de lo que aquéllos estaban diciendo y por ello incluso a mejorar sus propias habilidades lingüísticas hasta cierto punto –como hicieron con su forma de golpear el pedernal–. El *potencial* de los neandertales para el lenguaje puede haber sido mayor que lo que su entorno social había exigido hasta entonces. Por tanto, la comunicación verbal entre las dos comunidades habría sido posible a un nivel bastante sencillo y cotidiano –quizá los neandertales aprendieron a hablar una especie de «auriñaciense macarrónico»–, pero a los auriñacienses les habría sido imposible transmitir ideas que la mente neandertal sencillamente no podía entender.

Hasta ahora hemos examinado las redes sociales, los patrones demográficos y la comunicación. ¿Podemos avanzar en nuestra investigación sobre la interacción entre neandertales y *Homo sapiens?*

[52] Davidson y Noble (1989); Chase y Dibble (1987); Dibble (1989); Lieberman (1989).
[53] Pinker (1994); Bickerton (1990).

Lo que no tomaron prestado los neandertales

En este punto necesitamos desglosar la palabra global y miscelánea «arte» y distinguir entre distintos tipos de artes visuales (el canto, el baile y la narración de mitos no nos conciernen por el momento). Necesitamos distinguir entre aquellos tipos de arte que pueden interactuar para producir nuevas formas viables y aquellos que no pueden evolucionar hacia otros tipos. Básicamente, yo sostengo que una forma de arte como el adorno corporal no podría haber evolucionado hacia la creación de imágenes bidimensionales de animales sobre las paredes de las cuevas.

Yo sostengo que el uso del ocre rojo y de una variedad de adornos corporales eran tipos de arte que los neandertales eran capaces de imitar. En algunas circunstancias pueden haber literalmente adquirido artículos de adorno auriñacienses mediante intercambio o robo[56]. Estos tipos de arte están estrechamente relacionados, y ninguno de ellos plantea mayores exigencias intelectuales o cognitivas a su usuario que cualquier otro. Además, pueden haberse «cruzado»: un tipo puede haber engendrado a otro, o al menos haber influido en la forma de otro. Pero no podemos dejar aquí la cuestión del adorno corporal.

Una cuestión importante que no ha recibido suficiente atención es que los tipos de utensilios de piedra y las tecnologías que los neandertales tomaron prestados probablemente se utilizaron para los mismos propósitos prácticos para los que la gente *Homo sapiens* los utilizaba –cortar carne, raspar hueso, preparar pieles, etcétera–. ¿Fue esto cierto también en cuanto a los adornos corporales? Para responder a esa pregunta necesitamos observar que los adornos corporales no son simplemente «adornos», el fruto de caprichos personales; al contrario, indican grupos sociales y posición social. «La superficie del cuerpo... se convierte en el escenario simbólico sobre el cual se representa el drama de la socialización, y el adorno corporal... se convierte en el lenguaje a través del cual se expresa»[57]. La identidad social cambia a lo largo de la vida: la gente pasa de la adolescencia a la edad adulta, de soltera a casada, de la maternidad a la posmaternidad, de un estado no emparentado a otro emparentado por el matrimonio. También hay diferentes contextos dentro de un único periodo de vida: la presentación del yo en un importante acontecimiento ritual difiere de la de la vida cotidiana. Los adornos corporales son sensibles a estos cambios, y la gente los cambia para señalar su papel social en el momento. La muerte no es sino un contexto social; los investigadores no suponen que los elaborados adornos encontrados en algunos enterramientos del Paleolítico superior se vistieran en la vida cotidiana.

Si el adorno corporal indicaba la identidad social, es interesante observar un rasgo que comenta Randall White. Aunque los auriñacienses del sur de Alemania estaban haciendo estatuillas portátiles y tallas de animales, hablando en términos generales no utilizaron mucho el arte figurativo como adorno corporal. En lugar de ello, utilizaban partes de animales reales en forma metonímica, es decir, que parte del animal representaba al todo. Se hacían abalorios con huesos y dientes. Además, muchos de los animales cuyos dientes se usaron para elaborar colgantes y pendientes eran carnívoros

–félidos y cánidos–. Como dice White, «sin duda es algo más que una coincidencia el hecho de que el depredador más peligroso de todos eligiera para su uso en exhibición social a animales que cazan a otros animales»[58]. Esta función de adorno corporal bien puede haber tenido validez en el Auriñaciense, pero, como veremos en posteriores capítulos, sería incorrecto considerar la caza como una actividad puramente económica y de subsistencia: probablemente también estaba asociada con la obtención de poder sobrenatural. En breve volveré sobre la idea de un reino sobrenatural.

Así pues, ¿qué pudo haber significado el adorno corporal en la sociedad neandertal? Es muy improbable que los neandertales reconocieran la misma variedad de distinciones sociales que la gente *Homo sapiens* y que los artículos de adorno significaran exactamente lo mismo en ambas sociedades; la estructura social neandertal era, sin duda, distinta a la estructura social de los *Homo sapiens*. Si el adorno corporal sí indicaba distinciones sociales entre los neandertales tardíos, éstas no eran las mismas distinciones que indicaban idénticos artículos en las comunidades *Homo sapiens*. Siendo así, puede resultar engañoso hablar de «préstamos» porque la palabra subrepticiamente implica funciones similares. Si los artículos significaban algo distinto para los neandertales –puede que no indicaran ninguna distinción social, o que indicaran distinciones sociales muy diferentes, entre los neandertales– fue únicamente el «espectáculo externo» lo que se adoptó. Los neandertales estaban, en cierto sentido, *fingiendo* ser *Homo sapiens*.

En contraste con los adornos corporales, las representaciones –pinturas o tallas– de animales y de figuras humanas son tipos de arte que los neandertales chatelperronienses no adoptaron (fig. 21). Esta es una distinción más clara y más informativa que lo que los investigadores han reconocido: independientemente de las cosas que los neandertales pueden haber hecho que sugieran que tenían algún tipo de facultad simbólica, no hay pruebas de que hicieran imágenes y tallas. Esta distinción sugiere que ahora nos enfrentamos a un tipo de arte radicalmente distinto: la pintura corporal, por ejemplo, no evolucionó hacia la creación de imágenes (capítulo 7). La creación de imágenes requiere habilidades mentales y convenciones de un nivel diferente, más «avanzado».

Como hemos visto, un tipo de arte, o quizá debería decirse un «comportamiento simbólico», completamente distinto es el enterramiento de muertos selectos con enseres funerarios compuestos por ricos adornos corporales, abalorios, colgantes y otros artefactos. Aunque pueden haberse colocado abalorios y artículos de ese tipo en las tumbas, nadie puede afirmar que la idea del enterramiento naciera de los adornos corporales. Ni puede haber existido ninguna relación evolutiva entre tumbas e imágenes –en ninguna dirección–. Son claramente tipos distintos de «arte»[59]. Una cuestión importante a recordar es que algunos enterramientos del Paleolítico superior son tan ricos en enseres funerarios que los artículos tienen que haber sido aportados al enterramiento por un círculo social mucho más amplio que el de una familia individual. Este

Lo que los neandertales chatelperronienses...	
...tomaron prestado	...no tomaron prestado
Técnicas para utensilios de piedra: Hojas, Raederas, Buriles (para los mismos fines)	Técnicas de caza avanzadas
Huesos y cuerno (para los mismos fines)	
Algunos entierros tardíos, Adornos personales (para otros fines)	Entierros *con enseres funerarios elaborados*
	Realización de imágenes

21. Lo que los neandertales chatelperronienses tomaron prestado y no tomaron prestado de sus vecinos *Homo sapiens*.

tipo de enterramientos apuntan a la existencia de unas redes sociales y a un simbolismo concomitante mucho más amplios que los del Paleolítico medio[60].

Entonces, ¿por qué ignoraron los neandertales las imágenes *y* los elaborados enterramientos de la vida de los *Homo sapiens*? Sus préstamos selectivos suscitan preguntas clave acerca de la sociedad y la conciencia humana. Yo sostengo que los enterramientos elaborados y altamente ritualizados, y la realización de pinturas y tallas figurativas tenían, en ese momento aunque no necesariamente en periodos posteriores de la historia humana, dos importantes puntos en común –aun cuando sean formas de arte radicalmente distintas.

En primer lugar, como muestras de cultura material, los adornos corporales y los enterramientos estaban, ambos, asociados con la expresión y la construcción de un tipo de sociedad jerárquica, o al menos diferenciada, que no estaba simplemente basada en la edad, el sexo y la fuerza física. Para los neandertales, este tipo de sociedad era –literalmente– impensable. Probablemente intentaban esforzarse en entender por qué los auriñacienses mostraban respeto y se sometían a ciertas personas que, tal como ellos las veían, eran físicamente débiles. Como he sugerido, ciertos tipos de adornos y ornamentos corporales fueron esporádicamente absorbidos por la cultura neandertal tardía, pero quizá sólo para darle un parecido superficial a la de sus más astutos y complejos vecinos auriñacienses.

La segunda cuestión que expongo es más fundamental y nos conducirá a la esencia de posteriores capítulos. Propongo que el tipo de conciencia –no simplemente el grado de inteligencia– que poseían los neandertales era distinta, en aspectos importantes, a la de la gente del Paleolítico superior, y que esta distinción incapacitaba a los neandertales tanto para la creación de imágenes como para los enterramientos elaborados. Debido a la estructura neurológica de sus cerebros y al tipo de conciencia que esa estructura producía, los neandertales eran incapaces de:

- recordar y considerar imágenes mentales derivadas de una variedad de estados de conciencia (estados de introversión, sueños, estados alterados, etc.);
- manipular y compartir esas imágenes;
- mediante tal socialización de las imágenes mentales, concebir una «realidad alternativa», un «estado de existencia paralelo» o un «mundo de espíritus» tan memorable y emocionalmente cargado que tenía una autenticidad y una vida propias;
- reconocer una conexión entre imágenes mentales e imágenes bidimensionales y tridimensionales;
- reconocer representaciones bidimensionales y tridimensionales de objetos tridimensionales del mundo material,[61] y
- vivir conforme a unas distinciones sociales aseguradas por los grados de estas habilidades y por el acceso diferencial a tipos de imágenes mentales.

Es cierto que los neandertales evidentemente tenían imágenes mentales del aspecto que debían tener sus utensilios, aunque no tan precisas o flexibles como las de la gente del Paleolítico superior. También podían entender los fines para los que servían esos utensilios. Pero yo sostengo que el tipo de imagen mental que les permitía hacer todo esto era de una clase totalmente distinta de la que puede traducirse en una representación de, por ejemplo, un animal, y compararse con las imágenes mentales de otra gente para crear una «realidad alternativa». Sugiero que las imágenes mentales neandertales estaban estrechamente ligadas a las habilidades motoras –como la serie de acciones manuales que producían un utensilio de pedernal de la forma deseada–. La acción física activaba las imágenes mentales, y, hasta cierto punto, con limitaciones, viceversa.

Las imágenes mentales del Paleolítico superior, más complejas, podían ser consideradas y sutilmente manipuladas de forma independiente. También podían ser extendidas para hallar expresión en representaciones bidimensionales de objetos tridimensionales, o para ser percibidas como paralelas a ellas. En realidad, los auriñacienses podían desempeñar todas esas habilidades que he listado. Los neandertales no podían comprender ni las imágenes figurativas de los auriñacienses ni los fines de sus enterramientos. Es posible que se preguntaran: ¿cómo pueden esas pocas marcas sobre la pared de una cueva traer a la mente a un bisonte auténtico, vivo, enorme, activo? (Más adelante, sostengo que las imágenes auriñacienses probablemente representaban algo más incomprensible aún para la mente neandertal.) ¿Qué pueden querer decir esos auriñacienses cuando hablan de que el «espíritu» de una persona muerta va a un «reino» donde hay otros «espíritus»? ¿Por qué los auriñacienses colocan artículos asociados con personas vivas e individuales en tumbas junto con los cuerpos de personas cuyas vidas han terminado?

[61] Parece que se puede adiestrar a algunos chimpancés para que realicen algunas de estas funciones, quizá hasta el nivel de un niño humano de tres años de edad. Algunos experimentos un tanto controvertidos demostraron que

¿Cuáles son las implicaciones de estas cuestiones? Sugiero que, en las comunidades del Paleolítico superior, el arte figurativo y las elaboradas prácticas de enterramiento, estaban, ambas, asociadas con distintos grados y tipos de acceso de distintas categorías de personas a reinos «espirituales» (es decir, reinos de imágenes mentales), y, como tales, tenían una base común en un tipo de conciencia de la que carecían los neandertales. Sostengo que esa es la razón por la que los neandertales ni las tomaron prestadas ni las imitaron. No fue simplemente que no eran lo bastante inteligentes (aunque eso bien puede haber sido cierto), sino que tenían un tipo distinto de conciencia. La conciencia humana plenamente moderna, en contraste con la de los neandertales, incluye la capacidad de considerar imágenes mentales, de generar imágenes mentales en diversos estados de conciencia, de recordar esas imágenes mentales, de discutirlas con otras personas dentro de un marco aceptado (es decir, socializarlas), y de realizar pinturas. ¿Cómo afectaron estas capacidades y la falta de estas capacidades a las concepciones de los auriñacienses y de los neandertales acerca de su propia identidad?

Desde el punto de vista de los auriñacienses, la capacidad para formar, considerar y manipular imágenes mentales en contextos sociales, de concebir un reino espiritual y de preparar a los muertos para ese reino eran prácticas que trajeron con ellos cuando se trasladaron a Europa occidental, como implican las primeras estatuillas y enterramientos encontrados en Europa oriental y central. Deben de haberse dado cuenta de que los neandertales no tenían estas capacidades: deben de haber visto que, independientemente de cualesquiera otras cosas que los neandertales puedan haber sido capaces de copiar, esto era algo que ellos sencillamente no podían conseguir. La explotación de un determinado tipo de conciencia y de imágenes mentales para intereses sociales se convirtió así, para los auriñacienses, en un importante rasgo distintivo de su sociedad respecto a sus vecinos neandertales. Que su posesión de ello habría engendrado un sentimiento de superioridad sobre los neandertales e influido en sus relaciones con ellos son conclusiones ineludibles que los investigadores no han explorado.

Además, parece probable que los auriñacienses hubieran ido más lejos y hubieran cultivado activamente aquellas características de sus vidas y su pensamiento que los separaban de los neandertales y los situaban «por encima» de ellos. Especialmente en circunstancias competitivas hacia el final del Chatelperroniense, habrían desarrollado aquellas distinciones que estaban estrechamente relacionadas con el control social dentro de sus propias comunidades y con la eficacia para la subsistencia que dependía de tal control. El arte figurativo más antiguo (las estatuillas suabas) no aparece en los primeros niveles del Auriñaciense, sino algo más tarde[63]. Este retraso es comprensible. Tras el contacto inicial, y quizá tras haber mantenido una prudente distancia, las dos especies habrían necesitado tiempo para desarrollar relaciones de diversos tipos. Algunas de estas relaciones, aunque no todas, pueden haber estado vinculadas a una creciente densidad de población y a la competición por recursos específicos. Fue sólo cuando la relación entre las especies alcanzó un cierto nivel de intimidad que los auriñacienses sintieron que era necesario intensificar la producción de arte figurativo a partir de sus imágenes mentales existentes; las imágenes que hacían eran, en parte, afirmaciones acerca de su predominio social, y contribuían a consolidar ese predominio. Así pues, la producción de imágenes reflejó y desempeñó una función activa en la evolución de las relaciones sociales inmediatamente desde el principio.

El punto de vista neandertal debe de haber sido totalmente distinto. Habían vivido en Europa occidental durante 160.000 años o más, y en todo ese tiempo habían perfeccionado su relación con su entorno lo máximo que habían podido con su capacidad mental. Durante el período comprendido aproximadamente entre hace 60.000 y hace 40.000 años desarrollaron variaciones y microadaptaciones regionales: su desarrollo no se había encallado en una parada absoluta; su cultura no estaba terminalmente moribunda. Entonces, entre hace 45.000 y hace 35.000 años, tuvieron que hacer frente a los recién llegados. Ahora estaban participando en un nuevo mundo de relaciones sociales, algo con lo que jamás antes habían tenido que enfrentarse. Los nuevos retos no eran ambientales, como aquellos a los que anteriormente habían conseguido hacer frente. Ahora sus alrededores contenían unas comunidades sociales de *Homo sapiens* más complejas, y algo que resultaba especialmente amenazador para su forma de vida, diversas formas de simbolismo que apuntaban a una forma de vida más eficaz que ellos no podían emular. Estos nuevos y desafiantes componentes estaban fuera de su alcance. Podían imitar con éxito algunos componentes de la vida auriñaciense, como la producción de utensilios de piedra; había aspectos, como el adorno corporal, que ellos podían imitar sin ser capaces de apoderarse de su significado pleno; y, además, había tipos de comportamiento auriñaciense –enterramientos elaborados, creencias acerca de un mundo de espíritus, y creación de imágenes– para los que no estaban mentalmente equipados. Esta deficiencia puede atribuirse no tanto a una inteligencia inferior como a su tipo específico de conciencia (capítulo 7)[63].

Yo creo que fue un escenario conflictivo de divisiones sociales, prefigurado perspicazmente por Max Raphael, lo que constituyó la dinámica que hay detrás del florecimiento del arte del Paleolítico superior. Cuando Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan desarrollaron el componente del mitograma de las ideas de Raphael a expensas de su énfasis social, condujeron la investigación sobre el arte del Paleolítico superior por una vía funcionalista, una que enfatiza los efectos «beneficiosos» de la producción de imágenes afirmando que las imágenes facilitaron la intensificación de la cooperación intergrupal, de la cohesión intragrupal, del intercambio de información, la resolución de las oposiciones binarias, y así sucesivamente. Yo sostengo que la realidad fue más compleja y mucho menos cómoda. Lo que estaba naciendo al comienzo del Paleolítico superior no era la «belleza» o un «sentido estético», sino más bien la discriminación social. El arte y el ritual bien pue-

[63] Si utilizamos el término «aculturación» para denotar la interacción entre neandertales y *Homo sapiens*, debemos tener cuidado de no dar a entender connotaciones inapropiadas, como una completa y cómoda asimilación de

den contribuir a la cohesión social, pero lo hacen *distinguiendo unos grupos de otros* y creando así el potencial para la aparición de tensiones sociales. No fue la cooperación sino la tensión y la competición social las que desencadenaron una espiral cada vez mayor de cambio social, político y tecnológico que continuó durante mucho más tiempo después de la muerte del último neandertal, en realidad durante toda la historia humana.

Un enfoque más amplio

Hasta el momento nos hemos centrado en la bien documentada región de Europa occidental, y, como consecuencia, hemos podido ver cómo la transición fue desencadenada por la llegada, hace aproximadamente 45.000 años, de personas auriñacienses anatómicamente modernas que trajeron consigo unas estructuras sociales complejas, una caza sofisticada y planeada, un variado comportamiento simbólico, y, naturalmente, la realización de imágenes. Lo súbito de la aparición de este paquete en Europa occidental y la relativa velocidad con la que sustituyó a la antigua forma de vida neandertal son, sin duda, notables. Así pues, no es de extrañar que los autores que escriben sobre el tema hablen de una «Explosión Creativa»[64] o, a una escala mayor, de la «Revolución humana»[65]. Hacen bien en hacerlo. Pero sólo si son geográficamente específicos e ignoran explícitamente pruebas de África y de Oriente Medio. En estas regiones hallamos precursores de la «Explosión creativa», pero el panorama general parece mucho menos explosivo. Es en África donde debemos buscar las primeras pruebas de la «Revolución humana».

Los más acérrimos defensores de la teoría de la «Revolución humana» sostienen que el comportamiento humano moderno es un «paquete global» y que apareció en todas partes hace aproximadamente entre 50.000 y 40.000 años. Atribuyen este aparente cambio repentino a cambios neurológicos en toda la especie, combinados con el advenimiento del lenguaje plenamente moderno[66]. Esta idea es consecuencia de un enfoque demasiado estrecho sobre las pruebas de Europa occidental. Sally McBrearty y Alison Brooks, en una reseña crítica de un conjunto mucho más amplio de pruebas que incluye, especialmente, al continente africano, comentan:

> Existe un profundo sesgo eurocéntrico en la arqueología del Viejo Mundo que es en parte consecuencia de la historia de la investigación y en parte producto de la riqueza del propio material europeo. La tendencia a privilegiar el registro europeo está tan consolidada en el campo de la arqueología que ni siquiera los que la practican la perciben[67].

Para lograr una descripción menos sesgada de la transición en Europa occidental necesitamos distinguir entre lo que podemos considerar como (a) rasgos anatómicamente modernos del cuerpo humano y (b) rasgos de comportamiento modernos de la vida humana. El primero de estos dos conceptos es el más fácil de definir: sólo necesitamos examinar esqueletos humanos recientes y consensuar qué rasgos y medidas son los que los distinguen de especímenes mucho más antiguos (aunque esto es más fácil decirlo que hacerlo). El segundo concepto es más controvertido. Los arqueólogos han derivado su idea de comportamiento humano moderno, es decir, de comportamiento asociado con seres humanos anatómicamente modernos, de las pruebas de Europa occidental. Consiguientemente, formulan listas para caracterizar el comportamiento humano moderno, como la siguiente[68]:

- pensamiento abstracto, la capacidad para actuar en relación a conceptos abstractos no limitados en el tiempo o el espacio,
- profundidad de planificación, la capacidad para formular estrategias basadas en la experiencia anterior y de actuar conforme a ellas en un contexto grupal,
- innovación de comportamiento, económica, y tecnológica, y
- comportamiento simbólico, la capacidad para representar objetos, personas y conceptos abstractos con símbolos arbitrarios, vocales o visuales, y de materializar esos símbolos en la práctica cultural.

Dadas las pruebas de Europa occidental, la lista parece bastante razonable. Pero, como señalan sus compiladores, no es razonable suponer que todas las primeras poblaciones anatómicamente modernas hayan expresado estas características exactamente de la misma manera. Ninguna de las primeras comunidades de *Homo sapiens* hacían utensilios de piedra, ni comían pescado, ni utilizaron pintura para hacer imágenes en cuevas, por ejemplo[69].

La importancia de esta cuestión se hace manifiesta cuando consideramos las pruebas africanas de la aparición de la anatomía y el comportamiento humano modernos. Ya que nuestro principal interés radica en otro lugar, resumo estas pruebas y evito los detalles de los tipos de fósiles humanos, las fechas y las técnicas de datación, los nombres de emplazamientos, las diferencias entre lo que se conoce en África como la Edad de Piedra Media y el Paleolítico medio europeo, las tipologías de artefactos de piedra, los patrones demográficos dentro de África, algunos debates internos altamente específicos, y mucho más, por muy fascinantes e importantes que sean todas estas cuestiones[70].

Aunque todavía existe alguna oposición residual, además de que aún se necesita pulir mucho, hoy día los investigadores generalmente aceptan la hipótesis «desde África». Creen que las pruebas fósiles demuestran de forma concluyente que los precursores de las poblaciones humanas anatómicamente modernas evolucionaron en África y abandonaron el continente en dos oleadas. Esta hipótesis explica por qué Europa occiden-

[64] Pfeiffer (1982).
[65] Mellars y Stringer (1989).
[66] McBrearty y Brooks (2000, p. 492).

tal estuvo ocupada por neandertales anatómicamente arcaicos durante miles de años antes de que las comunidades de *Homo sapiens* se dirigieran al oeste desde Oriente Medio y a través de Europa oriental. Una idea sobre este segundo éxodo procedente de África es que las poblaciones anatómicamente modernas que abandonaron África no tenían un comportamiento plenamente moderno y que sólo lo adquirieron hace aproximadamente entre 40.000 y 50.000 años.

22. El ensamblaje gradual de las características del comportamiento plenamente moderno en África. La realización de imágenes figurativas se muestra aquí como el componente más reciente del comportamiento humano; algunos grabados geométricos hallados recientemente se han datado de hace 77.000 años.

Las pruebas africanas ponen en tela de juicio esta cuestión crucial. Actualmente parece que el cambio hacia la modernidad de comportamiento comenzó en África hace tanto como entre 250.000 y 300.000 años o más[71]. También está claro que no deberíamos hablar de «comportamiento humano moderno» sino de «comportamientos humanos modernos». El comportamiento humano no apareció súbitamente como un paquete completo; en este sentido, no hubo ninguna «revolución». Las cuatro características del comportamiento moderno que enumeré anteriormente se manifestaron de diversas maneras y aparecieron en distintos momentos en lugares muy distantes en el registro arqueológico africano (fig. 22)[72]. Por ejemplo, la producción de hojas y el tratamiento de pigmentos utilizando piedras de amolar datan de hace 250.000 años. El intercambio de larga distancia y la pesca de marisco comenzaron aproximadamente hace 140.000 años. Los utensilios de hueso y la minería tienen una antigüedad de aproximadamente 100.000 años. La producción de abalorios de cascarones de huevos de avestruz comenzó hace entre 40.000 y 50.000 años. Lo más sorprendente de todo es el reciente descubrimiento que Chris Henshilwood y sus colegas realizaron en la cueva del sur de El Cabo conocida como Blombos. Una pieza de ocre, cuidadosamente tallada con cruces con una línea central y una línea contenedora se ha datado en aproximadamente 77.000 años antes del presente (lám. 6). Aunque no es una imagen figurativa, actualmente este es el «arte» de más antigua datación del mundo. Muestra un comportamiento indiscutiblemente moderno en una fecha inesperadamente temprana. Aun cuando puede existir algún debate sobre los detalles de todas estas pruebas, hoy día parece claro que el comportamiento humano estaba apareciendo poco a poco en África antes de la transición de Europa occidental[73].

El cambio en el comportamiento de las primeras comunidades humanas anatómicamente modernas de África fue episódico, y el contacto entre esos grupos dispersos, probablemente intermitente. Estas dos condiciones tuvieron como resultado lo que McBrearty y Brooks llaman «un progreso paso a paso, un ensamblaje gradual de la adaptación humana moderna»[74]. Por tanto, es esencial que «la transición del Paleolítico medio al superior en Europa no se confunda con el origen del *Homo sapiens*»[75]. Las pruebas africanas muestran que, lejos de cualquier idea de una revolución, las innovaciones fueron *ad hoc* y su diseminación fue esporádica. Europa occidental fue un caso especial, un callejón sin salida que asistió a un florecimiento de ciertos componentes del comportamiento humano moderno.

Por tanto, hubo una «Revolución del Paleolítico superior», una «Explosión creativa» en un sentido pero no en otro. Sin duda, hubo una explosión relativamente repentina de actividad simbólica, pero esa explosión no fue universal, ni fue un «paquete global» indivisible. La idea de que todos los distintos tipos de arte y el comportamiento simbólico plenamente desarrollado aparecieron de repente en Europa occidental podría denominarse la «Ilusión creativa».

Esta observación preventiva no minimiza la importancia de lo que ocurrió en Europa occidental; simplemente sitúa esos acontecimientos en una perspectiva más amplia, una que abre nuevas líneas de explicación. Si la mente moderna y el comportamiento moderno evolucionaron esporádicamente en África, se sigue que el potencial para todas las actividades simbólicas que vemos en la Europa occidental del Paleolítico superior existía antes de que las comunidades de *Homo sapiens* llegaran a Francia y a la península Ibérica. Este potencial preexistente significa que no deberíamos buscar un acontecimiento neuronal como el mecanismo desencadenante de la «Explosión creativa» de Europa occidental. ¿Qué posi-

[73] McBrearty y Brooks (2000); Deacon y Deacon (1999); Klein (2001); Henshilwood y Sealy (1997); Henshilwood *et al.* (2002).

bilidades nos quedan? A mí me parece que la respuesta debe hallarse en las circunstancias sociales. Como he afirmado, esto significa que debemos investigar la función del arte en el conflicto, la tensión y la discriminación sociales. Deberíamos retomar la historia donde Max Raphael la dejó. Necesitamos evitar explicaciones funcionalistas que, bajo la silenciosa influencia de las ideas de Darwin sobre la selección natural, reiteran de una u otra manera los efectos supuestamente beneficiosos de la creación de imágenes, las maneras en las que se dice que la creación de imágenes ha contribuido a una sociedad armoniosa. En lugar de seguir esta (yo insinúo que fácil) ruta, necesitamos explorar la función de las imágenes y los complejos procesos sociales de la creación de imágenes en unas circunstancias de conflicto social. La realización de imágenes, ligada a la religión, lejos de hallarse en la raíz de un «sentido estético más elevado, puro», nació de forma mucho más tenebrosa en, y facilitó, la formación de las sociedades estratificadas tal como las conocemos hoy día[76].

Habiendo llegado a una mejor comprensión del papel específico de Europa occidental dentro del esquema general de las cosas, podemos ahora centrarnos de una manera más informada en el enigma del arte del Paleolítico superior. La primera cuestión que hemos de tratar es la distinción entre la inteligencia y la conciencia humanas y las maneras en las que esta distinción contribuye a aclarar lo que le estaba sucediendo a la mente humana del Paleolítico superior en las cuevas de Europa occidental. ¿Por qué penetraba la gente en esos oscuros pasajes y cámaras y daba forma a imágenes que incluso hoy día nos hacen contener la respiración, abrumándonos en medio de la interacción de luz y oscuridad?

CAPÍTULO 4

La materia de la mente

Los capítulos anteriores nos llevaron del descubrimiento de la antigüedad humana en el siglo XIX a las investigaciones actuales sobre la curiosa interacción de dos especies de *Homo* durante la transición del Paleolítico medio al superior en Europa occidental. Vimos que, aunque el tipo de comportamiento humano moderno que practicaban las primeras comunidades de *Homo sapiens* que llegaron a Europa occidental fue ensamblado poco a poco en África y Oriente Medio, algo bastante especial sucedió en el callejón sin salida de Europa. Circunstancias propias de esa región crearon una ilusión de la aparición repentina de un paquete global de actividad simbólica:

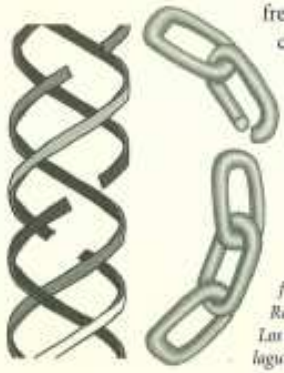
- refinada tecnología de utensilios de piedra que iba más allá de lo puramente funcional para indicar la identidad grupal,
- adornos corporales que transmitían información acerca de la identidad personal y grupal,
- elaborados entierros de determinados muertos,
- lenguaje plenamente moderno, y
- la realización de imágenes.

También empecé a afirmar que este paquete de comportamientos, por muy lenta y esporádicamente que pueda haberse ensamblado en África, supone un tipo de conciencia humana que era ajena a los neandertales y que permite concepciones de una «realidad alternativa». Ahora necesitamos investigar teorías sobre cómo evolucionó la inteligencia humana a través de los milenios, pero también necesitamos ir más allá y examinar el papel de la conciencia humana. Nos encontramos a las puertas de un nuevo tipo de investigación que está relacionada con la mente humana, no sólo con piedras y huesos, los restos materiales de actividades humanas. En este punto, algunos ar-

Su incomodidad deriva de una devoción demasiado rígida hacia lo que son, creo yo, métodos de investigación restrictivos. En realidad, la investigación sobre la naturaleza de la mente y la conciencia del Paleolítico superior requiere un mayor análisis acerca de la metodología. Necesitamos un método distinto al método relativamente simple que utilizamos al discriminar entre las primeras hipótesis acerca de los fines de la realización de imágenes del Paleolítico superior, como la de la magia simpática y la de la supuesta existencia de un mitograma prehistórico. Los criterios que empleamos para evaluar hipótesis siguen siendo importantes, pero necesitamos ir más allá de ellos. Tan pronto como pasamos, como comenzamos a hacer en el capítulo 3, de ámbitos de pruebas bastante restringidos a consideraciones mucho más amplias sobre la conciencia humana, necesitamos explorar la neuropsicología –el estudio de cómo funciona el cerebro/mente–, además de la tecnología, la arqueología de los patrones de asentamiento prehistóricos, la actividad económica, y los demás componentes de la vida humana temprana que nos han ocupado hasta el momento. Esta ampliación de intereses significa que ahora tenemos que acomodar una nueva línea de pruebas.

Líneas de pruebas

El entrelazado de numerosas líneas de pruebas es un método para construir explicaciones que los filósofos de la ciencia reconocen como más próximo a lo que realmente ocurre en la práctica científica cotidiana, más que la comprobación formal y secuencial de hipótesis, el método sobre el cual frecuentemente hablan los científicos. Alison Wylie[3], ella misma una filósofa de la ciencia, ha defendido este método de «cableado» en la arqueología. Para ilustrar la diferencia entre el «cableado» y otros tipos de razonamientos, señala que algunos razonamientos son como cadenas: siguen un eslabón lógico tras otro; si un eslabón falla debido a la falta de pruebas o a una lógica errónea, todo el razonamiento se derrumba (fig. 23). Ésta es una dificultad a la que se enfrentan los investigadores que abordan el tipo de investigación que nosotros estamos siguiendo. La arqueología es, casi por definición, la ciencia de las pruebas escasas por excelencia. Tenemos que idear formas de sortear las lagunas que –de forma bastante comprensible– puntúan toda la extensión del registro arqueológico.



23. Dos tipos de razonamiento. (Izquierda) Razonamientos en forma de cable que entrelazan varias líneas de pruebas. (Derecha) Razonamientos en forma de cadena que avanzan eslabón por eslabón. Los razonamientos en forma de cable son sostenibles aun si existen lagunas en algunas de las líneas.

Wylie señala que, en la práctica, los arqueólogos superan este problema entrelazando múltiples líneas de pruebas. El valor de este método es que cada una de las líneas es, a su propia manera, sostenedora y a la vez limitadora. Estas dos características de las pruebas requieren unas palabras de explicación.

Una línea es *sostenedora* en el sentido de que puede compensar una laguna en otra línea. Por ejemplo, puede que el propio registro arqueológico no sugiera una explicación para un determinado rasgo encontrado en una excavación (por ejemplo, una estrecha estructura de piedra) pero el registro etnográfico de sociedades de pequeña escala en todo el mundo bien puede sugerir una explicación (se sabe que personas en busca de una soledad contemplativa han construido estructuras similares). Si determinada actividad humana en una comunidad de cazadores-recolectores de una parte del mundo llevó a la existencia de pruebas físicas similares a las del descubrimiento arqueológico, la misma relación entre actividad y registro material *puede* haberse dado en un asentamiento de cazadores-recolectores en el pasado remoto. Tras haber sido iluminado por la etnografía, un investigador puede volver al registro arqueológico (quizá explorando al mismo tiempo alguna otra línea de pruebas) para buscar cualquier dato que hasta ese momento le hubiera pasado inadvertido y que pueda apoyar o contradecir la pista etnográfica. La línea de pruebas etnográfica, junto con otros tipos de pruebas, puede, de este modo, contribuir a «cubrir» una laguna en la línea arqueológica.

El método de «cableado» también es útil en otro sentido: es *limitador* en el sentido de que restringe hipótesis extravagantes que pueden alejar a un investigador del registro arqueológico. Por ejemplo, un arqueólogo puede pensar que una grave sequía llevó al abandono de un asentamiento humano en un entorno climáticamente marginal, pero las pruebas paleoclimáticas (otra línea que depende en parte del análisis del polen antiguo) puede demostrar que tal sequía no tuvo lugar.

Este es el método que adoptan los investigadores –independientemente de que lo reconozcan de forma explícita o no– cuando buscan indicios acerca de lo que puede haberle estado sucediendo a la mente/cerebro humano durante la transición. Buscan líneas de pruebas más allá del propio registro arqueológico. Algunos recurren al estudio de monos y chimpancés y de las formas en las que éstos pueden, o no pueden, aprender a comunicarse; al fin y al cabo, ellos son nuestros parientes hominidos más próximos. Otros investigadores exploran la construcción de la inteligencia artificial, y las maneras en las que los científicos están intentando construir máquinas que piensen. Otros estudian cómo los niños adquieren y aprenden el lenguaje con la esperanza de que ese proceso pueda ser comparable de alguna manera con la forma en la que la especie humana aprendió a pensar y a usar el lenguaje. E incluso hay otros que examinan los cerebros/mentes de personas mentalmente discapacitadas o con daños cerebrales con la esperanza de que sus mentes fragmentarias puedan arrojar alguna luz sobre una fase temprana de la evolución de la mente humana. Ninguno de estos enfoques ha contribuido demasiado, al menos en mi opinión, a nuestra comprensión de cómo el cerebro/mente humano llegó a ser como es actualmente. Resultan fascinantes en sí mismos, pero los monos no son an-

humanos arcaicos; los cerebros dañados son cerebros modernos anatómicamente dañados, no precursores de los cerebros modernos. Por último, incluso si los científicos fueran capaces de construir una máquina que funcionara exactamente igual que un cerebro humano, no *sería* un cerebro y por lo tanto no nos ayudaría a explicar la evolución del cerebro humano. Esto puede parecer una desestimación impropiamente arrogante de investigaciones muy valiosas. No es que yo rechace completamente todo este trabajo; es sólo que pienso que podemos seguir con nuestra investigación sobre el arte del Paleolítico superior sin explorar todas estas controvertidas vías.

El problema del cerebro/mente

Algunas palabras corrientes y de uso frecuente son extraordinariamente difíciles de definir. Ya hemos comentado el problema que plantea la definición de «arte». «Conciencia» es otra de estas palabras. Todos sabemos lo que significa, hasta que alguien nos pide que la definamos. Una de las causas de esta dificultad es que la conciencia es una selección y evaluación históricamente situada de estados mentales a partir de una gran variedad de estados potenciales. No es algo «dado», universal, intemporal. Como ya he hecho anteriormente en este libro, evito la tediosa tarea de intentar definir la escurridiza palabra de manera formal. En lugar de ello, dejo que surja una comprensión de la palabra a partir de una serie de observaciones.

Dos cosas que sí sabemos son, en primer lugar, que el cerebro/mente evolucionó, y en segundo lugar, que la conciencia (a diferencia del cerebro) es una idea, o sensación, creada por una actividad electroquímica en las «redes» del cerebro. Estas dos observaciones guían gran parte de la argumentación que sigue.

Desarrollando la primera de estas cuestiones, podemos decir que el cerebro/mente no apareció repentinamente *ex nihilo*. Los orígenes del cerebro/mente humano deben de encontrarse en el pasado remoto. Además, los comienzos del cerebro/mente deben de haber estado influidos por condiciones de supervivencia que ya no existen en nuestra sociedad occidental moderna. Siendo así, necesitamos recurrir a Darwin y a sus ideas sobre la mutabilidad de las especies y los efectos de la selección natural; y, naturalmente, también a la teoría evolutiva más reciente que se asienta sobre los sólidos cimientos de Darwin.

La segunda observación es bastante diferente y requiere un comentario más amplio. Si hablamos de la evolución, estamos hablando –básicamente– del cuerpo humano, de nuestra composición física, material, de huesos, sangre, tejidos, masa cerebral. En contraste, la mente es una proyección, una abstracción; no puede colocarse sobre una mesa y diseccionarse como si es posible hacer con un cerebro. Ni tampoco parece que la mente pueda colocarse sobre una mesa filosófica y definirse y describirse. En realidad, el ancestral problema de mente/cuerpo continúa preocupándonos pese al ingenio de generaciones de filósofos.

La figura más célebremente asociada a esta cuestión es la de René Descartes (1596-1650), un pensador nacido en Francia que pasó la mayor parte de su vida en Holanda.

Descartes decía que había derivado su ambición de diseñar un nuevo sistema filosófico y científico no a partir de un pensamiento lúcido y racional, sino a partir de una serie de sueños. Esa contradicción derivaba de la dualidad de su pensamiento. Por un lado, desarrolló teorías filosóficas y científicas que estaban basadas en unas matemáticas rígidas y en el mundo material. Por otro, su sistema se fundamentaba en la existencia de un creador divino y benevolente. De esta contradicción surgió su conocido «dualismo cartesiano» que propone la existencia de dos tipos de sustancia radicalmente distintos: la sustancia material (rocas, árboles, animales y el cuerpo humano) y la «sustancia pensante» (la mente humana, pensamientos, deseos). De esta dualidad nace una idea de que el «yo» (más o menos lo que nosotros estamos llamando conciencia) es algo no material y que en cierto modo dirige al cerebro (que es material), de forma bastante similar a un titiritero que manipula una marioneta. El filósofo inglés Gilbert Ryle (1900-1976) sintetizó esta idea en su famosa frase «El espíritu en la máquina». La idea de Descartes persiste en lo que actualmente se llama «dualismo atributivo», la doctrina de que los fenómenos psicológicos no pueden reducirse a una base física. Aunque hay cierta razón en este tipo de oposición a una explicación reduccionista de la mente, yo creo que cualquier explicación convincente debe referirse a la forma y el funcionamiento del cerebro, la materia de la mente. El espíritu oculto en la máquina es una ilusión cognitiva creada por el funcionamiento electroquímico del cerebro.

Dicho esto, hemos de admitir que, pese a la actual abundancia de estudios sobre la conciencia humana, todavía no sabemos de qué forma el funcionamiento del cerebro produce la conciencia humana. Comprendemos mucho mejor lo que ocurre en el cerebro que hace veinte años, aun cuando, como señala Ian Glynn en su elegante y erudito libro *An Anatomy of Thought*, gran parte sigue siendo un misterio[2]. Con una visión más pesimista están aquellos que afirman que el problema jamás se resolverá. Para ellos, la conciencia es como la religión: si la tienes, no puedes estudiarla. Dicho de otra manera, nuestras habilidades cognitivas no nos permiten comprender nuestras habilidades cognitivas. Puede que sea cierto que si tienes religión no puedes estudiarla, pero constituye una falsa analogía pasar después a afirmar que nuestra conciencia nos impide comprender nuestra conciencia. Las fascinantes cuestiones de la conciencia, la conciencia de uno mismo, la introspección, la intuición y la previsión siguen presentes, pero, al igual que otros ámbitos de gran interés a los que me he referido, no son el destino de nuestra presente investigación. Afortunadamente, podemos circunnavegarlas y examinar el debate que rodea a las relaciones entre el cerebro, la mente y el arte más temprano.

Mentes y metáforas

Cuando hablamos del cerebro, nos movemos en un terreno bastante firme. Podemos literalmente diseccionar un cerebro y encontrar los hemisferios izquierdo y derecho, el córtex, el hipocampo, sinapsis, neurotransmisores, etcétera. Pero cuando pasamos a in-

tentar el mismo tipo de procedimiento con la mente y la conciencia nos vemos obligados a adoptar un procedimiento totalmente distinto. Inevitablemente, o eso parece, nos vemos obligados a utilizar metáforas y símiles: tenemos que comparar lo que imaginamos que es la mente humana con algo más sencillo y algo que nos sea familiar. Así que la mente puede imaginarse como una pizarra vacía sobre la cual, desde que nacemos, se escribe información mediante un proceso de aprendizaje. O podemos pensar en ella como una esponja que absorbe conocimiento, lo retiene y lo expulsa de nuevo. O, algo mucho más popular actualmente, podemos pensar en la mente como un ordenador que tiene *hardware* (su composición neuronal, a la que a algunos les gusta denominar *wetware*) y *software* (los programas que hacen que funcione). Algunos ordenadores son más potentes que otros; pueden almacenar más información y realizar tareas más complejas. Así que las mentes de los primeros homínidos eran como ordenadores sencillos; las nuestras son más potentes. Una nueva metáfora, cada vez más influyente, que examinaremos más detalladamente, es la de una navaja del ejército suizo, un instrumento que contiene varias hojas y artilugios, cada uno diseñado para realizar una tarea especializada.

Es importante recordar que todas estas formas de comprensión no son más que metáforas: no se basan en pruebas físicas. Los diversos componentes de un ordenador, por ejemplo, no son parangonables a distintas partes físicas del cerebro que pueden diseccionarse de la misma manera que se puede desmantelar un ordenador: el cerebro, con sus complejas vías neuronales, es más complejo que eso. Este es un problema muy real. Algunas metáforas son más atractivas que otras por diversas razones: no sólo algunas son más evocadoras, incluso más emotivas, que otras; además, algunas engendran submetáforas que parecen corresponderse a componentes de la mente que estamos intentando explicar. Así ocurre que un disco duro de ordenador puede ser comparado con nuestra memoria; el teclado con nuestros órganos de percepción; la pantalla con formas de expresión. Cuando este tipo de cosas ocurre, puede que sintamos que estamos realmente explicando el fenómeno de la mente. Pero no lo hacemos. Estamos simplemente jugando con palabras que no tienen correspondencia en el mundo material en el que existe el cerebro.

Con estas advertencias en mente, podemos pasar a la explicación más reciente y más ampliamente debatida para la transición del Paleolítico medio al superior y a las dos metáforas de la mente en las que se basa: navajas del ejército suizo y catedrales. ¿Cómo llegaron estas simpáticas metáforas a ofrecer una explicación tan atractiva y que, no obstante, en mi opinión, no comprende nada?

Luditas eclesiásticos

La mayoría de los arqueólogos están de acuerdo en que a las formas más primitivas de la mente humana les debe haber sucedido algo drástico que explique las pruebas de Europa occidental de la transición, bien haya tenido lugar ese cambio en la mente en

de una abundancia de adornos corporales, entierros y arte? De acuerdo, al menos en parte. Ésa es la razón por la que algunos de estos arqueólogos recurren a la psicología evolutiva en busca de ideas sobre las fases a través de las cuales la mente humana evolucionó a lo largo de los milenios de la prehistoria y hasta su estado actual[3]. Ellos creen que pueden llevar su conocimiento del registro arqueológico a una relación mutuamente explicativa con las fases de evolución mental que proponen los psicólogos evolutivos. Este programa de investigación es sin duda atractivo, y la premisa de iluminación mutua entre disciplinas es sin duda válida.

Steven Mithen, un arqueólogo de la Universidad de Reading, en Inglaterra, es quien ha explorado de forma más influyente y completa la relación entre estas dos disciplinas. Sus ideas se encuentran expuestas de forma exhaustiva y clara en su libro *The Prehistory of the Mind: A Search for the Origins of Art, Religion and Science.*[4] Él (junto con sus mentores del ámbito de la psicología evolutiva) se interesa principalmente por la inteligencia y los *distintos tipos* de inteligencia. Sin ánimo de minimizar la evidente relevancia de la inteligencia, más adelante enfatizo la igual importancia de la conciencia.

Hago referencia a distintos tipos de inteligencia porque la cuestión central de la psicología evolutiva es si la inteligencia es un único «ordenador» que sirve para distintos fines, o un conjunto de «ordenadores», cada uno de ellos dedicado a un fin específico. Los psicólogos evolutivos creen que la segunda de estas suposiciones es la más probable, ya que estudios sobre el comportamiento animal no humano han demostrado que lo que se aprende en un ámbito a menudo no puede transferirse a otro: hay poca o ninguna «transferencia de aprendizaje». Por consiguiente, los psicólogos evolutivos hablan de «módulos mentales», «inteligencias múltiples», «ámbitos cognitivos», y «algoritmos darwinianos»[5]. La idea que denotan estas frases quizá se comprenda más fácilmente si echamos un vistazo a una de las ideas de Noam Chomsky. Él señaló que la capacidad de los niños para aprender un lenguaje complejo a una edad temprana probablemente está «instalada» de alguna manera en el cerebro/mente humano[6]. Otros tipos de comportamiento inteligente, como la facilidad con los números, pueden aprenderse más tarde –y con menos perfección–. Por consiguiente, hay tipos de inteligencia. Además, la pérdida de facilidad en un ámbito, por ejemplo en el del lenguaje, quizá debido a un trauma, no implica necesariamente una falta de capacidad para discernir relaciones sociales o para relacionarse con el entorno material: la gente que pierde la capacidad del habla puede seguir desplazándose sin chocarse contra los muebles.

La siguiente idea clave es «accesibilidad». Con ella, los psicólogos evolutivos se refieren al contacto, o interacción, entre módulos mentales. Afirman que las personas anatómicamente modernas tiene una mejor interacción entre módulos que otros animales. Por consiguiente, somos capaces de desempeñar comportamientos más com-

[3] Para visiones generales recientes de la psicología evolucionista véanse Cummins y Allen (1998) y Kolyn (2000).
[4] Mithen (1996a); véase también (1994, 1996b, 1998).

plejos que se extienden a través de distintos ámbitos. Más que una inteligencia altamente modular tenemos una *inteligencia generalizada*. Los investigadores creen que los módulos mentales responsables de comportamientos relativos a ámbitos específicos están situados en circuitos neuronales específicos en el cerebro y que la accesibilidad entre ellos se logra mediante vías neuronales.

No necesitamos examinar todas las variaciones de estas proposiciones fundamentales. En lugar de ello, podemos pasar a ver qué módulos mentales identifica Mithen y cómo cree él que la generalización de estos módulos explica lo que sucedió en la transición.

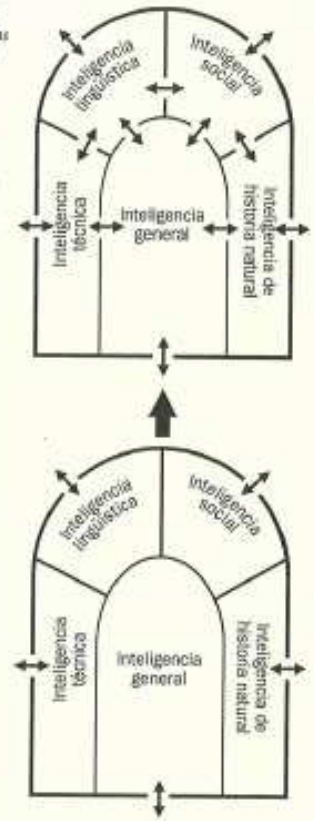
Él propone cuatro módulos mentales:

- inteligencia social,
- inteligencia técnica,
- inteligencia de historia natural, e
- inteligencia lingüística.

Por ejemplo, las personas anatómicamente arcaicas (que no tenían inteligencia generalizada) podían aprender procedimientos compuestos por varias fases para hacer artefactos de piedra (inteligencia técnica), pero este grado de complejidad no podía trasladarse al establecimiento de tipos elaborados de relaciones sociales (inteligencia social). De hecho, afirma que hubo poca interacción, o accesibilidad, entre módulos de inteligencia antes de la transición. Las mentes de las personas arcaicas eran como navajas suizas: constaban de un conjunto de artilugios, cada uno de ellos dedicado a una tarea específica.

Para ilustrar una ampliación de esta idea, Mithen recurre a una segunda metáfora seductora, la de una catedral (fig. 24). La nave central representa la inteligencia general. Rodeando esta nave hay cuatro capillas, cada una de ellas dedicada a uno de los cuatro módulos mentales. Antes de la transición hubo poco o ningún tráfico entre las capillas, aunque debería tenerse en cuenta la posible capacidad de conexión del lenguaje rudimentario en el Paleolítico medio. Entonces, en la transición, hubo una ola de vandalismo que llevó a la demolición de las paredes entre las capillas individuales y entre éstas y la nave. Esta demolición permitió la transferencia de inteligencia de una capilla a otra y la ampliación de la nave central de la inteligencia general. El vándalo que dirigió la destrucción fue el lenguaje plenamente moderno. La metáfora del lenguaje que derriba paredes puede ser especialmente apropiada porque, como han afirmado investigadores como Chomsky[7] y Bickerton[8], la aparición del lenguaje plenamente moderno debe haber sido bastante repentina y no una gradación de etapas apenas discernibles (aunque todavía está por determinar cuándo sucedió esto y cuáles fueron sus efectos inmediatos).

En este momento de demolición neurológica, se hicieron viables nuevas capacidades mentales. Por ejemplo, se hizo posible el pensamiento metafórico como consecuencia del



24. Las catedrales de la inteligencia de Steven Mithen: (arriba) inteligencia integrada que permite que haya interacción entre las «capillas»; (abajo) inteligencia modular con poca accesibilidad entre las «capillas».

tráfico entre capillas. Las personas podían pensar sobre, por ejemplo, las relaciones sociales, en términos de la inteligencia de historia natural; de esta manera nació el totemismo: las personas podían hablar sobre grupos humanos como si fueran especies animales. De manera similar, el antropomorfismo (la atribución de características humanas a animales) se logró mediante el tráfico desde la inteligencia social hacia la capilla de la historia natural: los animales pasaron a ser como personas. Después, también, para las estrategias de subsistencia relativamente complejas del Paleolítico superior tuvo que haber tráfico entre la inteligencia técnica y la inteligencia de historia natural. Los útiles de caza mejorados (inteligencia técnica) no tendrían ninguna utilidad sin su integración con el conocimiento del entorno en el que iban a emplearse y del comportamiento de los animales que se iban a cazar (inteligencia de historia natural). En general, este nuevo modo de inteligencia generalizada transformó las interacciones entre los humanos y el entorno.

Con gran ingenio, Mithen utiliza el vandalismo catedralicio para explicar la aparición no sólo de mejores adaptaciones, sino también del arte en la transición. Empieza proponiendo cuatro procesos cognitivos y físicos (que no hay que confundir con los cuatro módulos de inteligencia):

- realización de imágenes visuales,
- clasificación de imágenes en clases,
- comunicación deliberada, y
- atribución de significado a las imágenes[9].

Después señala que las tres primeras capacidades se encuentran en primates no humanos. La cuarta es la capacidad clave, y Mithen sostiene que se encuentra sólo en homínidos. No obstante, aunque homínidos como los neandertales la tenían, el simbolismo vi-

sual surgió, o en todo caso floreció, sólo en la transición (algunos investigadores sostienen que las primeras señales de comportamiento simbólico aparecen en una fecha anterior). Así que, ¿qué ocurrió? Antes de la transición, la comunicación deliberada y la clasificación probablemente se encontraban selladas en la capilla de la inteligencia social, mientras que la realización de marcas y la atribución de significados, las cuales implican, ambas, objetos materiales, probablemente se encontraban arrellanadas en capillas de inteligencia no social. En la transición, la accesibilidad entre capillas hizo posible el arte al permitir que la comunicación deliberada se evadiera al ámbito de la realización de marcas.

Algunas reservas

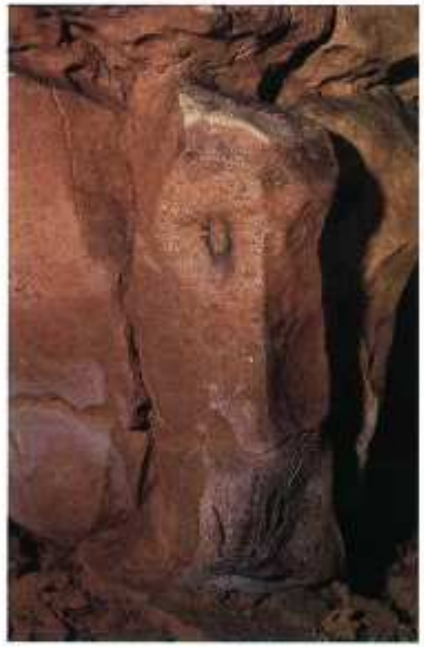
La psicología evolucionista como subdisciplina tiene sus críticos[10]. Desgraciadamente, la corrección política complica la situación. A algunos críticos los principios de la psicología evolucionista les parecen incómodamente próximos a la economía de libre mercado, que ellos aborrecen. Esa observación tiene cierta base, pero cualquier proposición científica debe aceptarse o rechazarse por motivos racionales, no debido a las consecuencias sociales que se perciben en ella.

Ésta es una cuestión que tengo en cuenta cuando examino brevemente la explicación que ofrece Mithen desde la psicología evolucionista para el origen de la mente humana y el arte: es atractiva, pero creo que tiene sus puntos débiles y que deja sin resolver algunas cuestiones importantes.

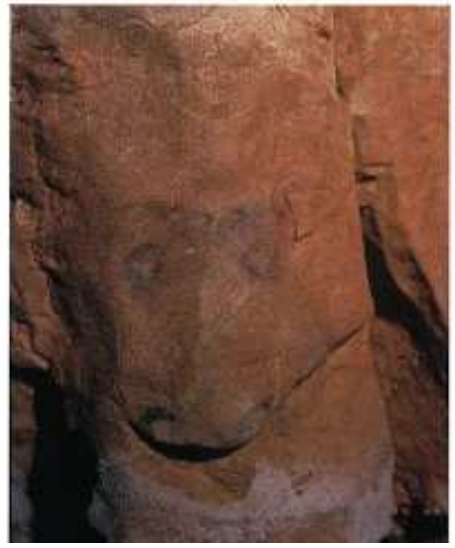
En primer lugar, pese al considerable ingenio de los psicólogos evolucionistas, la explicación depende enormemente de unos módulos mentales inferidos, en su mayor parte, a partir del comportamiento animal y humano. ¿Cómo podemos estar seguros de que los homínidos pre-*sapiens* tenían los cuatro módulos de inteligencia que postula Mithen? ¿Hasta qué punto estos módulos han sido inferidos por mentes humanas modernas a partir del comportamiento humano moderno? Realmente, ¿es posible inferir módulos a partir del comportamiento? En segundo lugar, no disponemos de información directa sobre la posible modularidad de las mentes antiguas. Como consecuencia, los psicólogos evolucionistas se ven libres para inventar trayectorias históricas que se mueven repetidamente entre la modularidad y el acceso entre módulos durante tanto como 100 millones de años[11]. En tercer lugar, no está claro cómo una especie podría derribar las paredes entre las capillas, al menos en términos neurológicos. ¿Tendrían las criaturas que «tender» nuevas vías neuronales, o simplemente tendrían que aprender a utilizar unas que ya tenían? En cuarto lugar, la prominencia de metáforas en el discurso de Mithen nos distancia de las realidades de la neurología humana, es decir, de la materia de la mente. Hay una tendencia a desarrollar el razonamiento explorando las metáforas en lugar de enfrentándose a realidades. En ocasiones no está claro si el razonamiento no se está elaborando totalmente en un ámbito metafórico. No obstante, ciertas innovaciones tecnológicas que

1. Uno de los grandes uros machos que se pintaron en la Sala de los Toros de Lascaux. La curiosa manera en la que se ha situado la oreja es propia de Lascaux. Se ha colocado un signo «quebrado» en los cuartos delanteros del animal. Es comparable a uno de los signos del Pozo (lámina 28); su repetición apunta a la unidad conceptual de la cueva.

2. (Arriba) Un bisonte acurrucado pintado en el techo de Altamira. La figura del animal se ha «comprimido» dentro de la forma de una bolsa de roca que cuelga del techo. Hay otras como ésta en Altamira. Había una interacción entre la forma de la roca y el que realizaba la imagen.



4. y 5. (Izquierda y abajo) Dos «máscaras» pintadas en la Cola de Caballo, el pasaje más profundo de Altamira. Este es otro ejemplo de interacción entre rasgos físicos de la cueva e imágenes. Las dos «máscaras» parecen asomarse desde la pared cuando el visitante gira al final del pasaje y comienza a abandonar la cueva. Es difícil decir si estos son los rostros de animales o de seres humanos. En cualquier caso, sugieren «presencias» misteriosas en las cuevas que observan a aquellos que se aventuran en el inframundo.



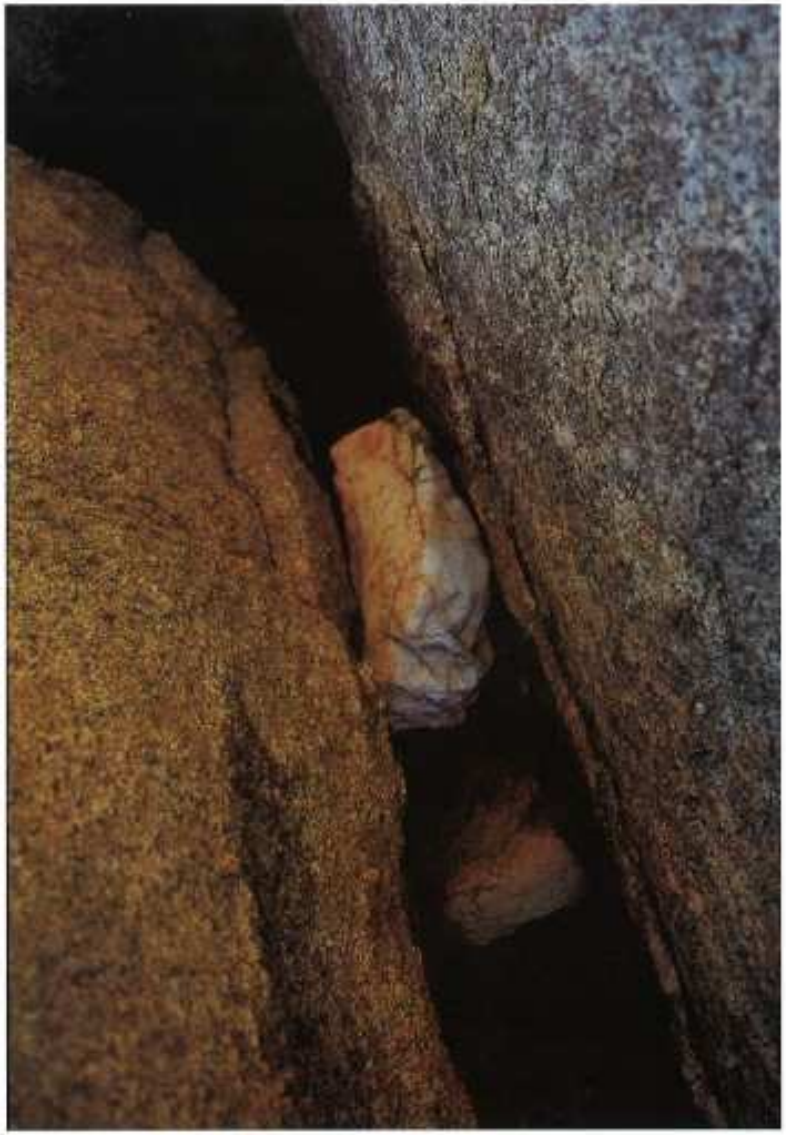
3. (Página anterior) Una delicada pintura de una cierva, del techo de Altamira. Algunos investigadores ven un contraste entre la fuerza del bisonte y la sensibilidad de la cierva.

6. (Izquierda) El «arte» más antiguo del mundo (de hace 77.000 años) proviene de la cueva de Blombos, en la costa sur de Sudáfrica. Se grabó un patrón regular en el borde esmerilado de un pequeño fragmento de ocre. Los investigadores discuten si este importante hallazgo sugiere la existencia de mentes plenamente modernas, lenguaje y simbolismo en una fecha inesperadamente temprana.

7. (Abajo) Grabados sobre roca en el semiárido Karoo, la parte del sur de África donde vivían los maestros san de Wilhelm Bleek y Lucy Lloyd. Estos grabados se realizaron mediante la técnica de «rayado».

8. (Arriba) Una pintura rupestre san del sur de África de un alce africano. La imagen se realizó mediante la técnica del policromado sombreado que representa al animal con un notable grado de detalle. El alce africano era la criatura favorita de la deidad-tunante de los san; era un símbolo poderoso y resonante con muchas asociaciones.

9. (Derecha) Una pintura rupestre policroma san del sur de África de una figura con cabeza de antílope que lleva un *kaross* (manto de piel) blanco. Obsérvese la sangre que cae de su nariz; indica que la «criatura» es un chamán san que ha entrado en un estado alterado de conciencia y que ha viajado, de ese modo, al mundo de los



10. Un fragmento de cuarzo encajado en una grieta de una roca del Sally's Rockshelter en el desierto de Mojave (Estados Unidos). Los chamanes creían que el cuarzo contenía una esencia sobrenatural y que permitía contactar con el mundo de los espíritus que estaba detrás de la superficie de la roca

11. Arte rupestre que se realizó como parte de los rituales de pubertad de las muchachas de América del Norte y que se halló en el sur de California. Las líneas en zigzag, estrechamente relacionadas con este tipo de rituales, probablemente se derivan de las imágenes geométricas que están instaladas en el cerebro

12. Una pintura de un bisonte en el Salon Noir de Niaux. Muestra cómo las imágenes del Paleolítico superior parecen «flotar» sobre las paredes de las cámaras subterráneas, un efecto que aquí queda intensificado por la ausencia de cascos. Mediante un simple esbozo, la imagen capta el enorme poder del bisonte.

13. Una pintura más detallada de un bisonte en el Salon Noir de Niaux. Aquí la sensación de «flotación» libre la sugieren los cascos «colgantes» del animal. No parece estar de pie sobre el suelo. Algunos investigadores creen que este tipo de animales pueden estar pintados tumbados sobre sus costados, pero la posición del rabo y otros rasgos hace que esto sea improbable.

implican la obtención no invasiva de imágenes tridimensionales de cerebros vivos están empezando a examinar supuestas conexiones entre tipos concretos de comportamiento y lugares específicos del cerebro[12].

Estas cuatro reservas son fuentes de preocupación, pero no eliminan por completo la posibilidad de que la inteligencia pueda ser realmente modular en algún sentido. De cualquier modo, podemos seguir con nuestra investigación porque yo sostengo que necesitamos ir más allá de la inteligencia, ya sea ésta modular o no.

Mi quinta reserva sigue esta idea. Tiene que ver con lo que yo considero un énfasis demasiado exclusivo sobre la inteligencia. La inteligencia es lo que utilizan los investigadores cuando estudian los orígenes humanos y todos los demás enigmas de la ciencia. Aunque admiten que la intuición y esos inexplicables destellos de perspicacia cumplen un papel en la resolución de problemas científicos, ellos insisten, con razón, en que las ideas obtenidas de ese modo deben someterse a una evaluación racional[13]. Como consecuencia de este enfoque básicamente occidental, que explica la invención de la radio y hace posible los viajes espaciales, consideran la inteligencia racional, tal como ellos la experimentan, como la característica que define a los seres humanos. Por consiguiente, explican todo lo que la gente primitiva consiguió en términos de una inteligencia y una racionalidad que experimentaron un proceso de desarrollo, en términos de llegar a ser más listos e inteligentes. Tal como ellos lo ven, la gente primitiva se iba pareciendo cada vez más a los científicos occidentales. Esto es lo que podemos denominar «conciencia de racionalidad».

La conciencia: neurológica y social

El problema aquí es que el énfasis sobre la inteligencia ha marginado la importancia del espectro total de la conciencia humana en el comportamiento humano. El arte y la capacidad para comprenderlo dependen más de tipos de imágenes mentales y de la capacidad de manipular imágenes mentales que de la inteligencia. Debemos considerar la conciencia como mucho más que la interacción de módulos de inteligencia para crear inteligencia generalizada. Mithen se ocupa brevemente de la conciencia, pero la forma en que lo hace está imbuida del énfasis científico general sobre la inteligencia. Basándose en el trabajo de Nicholas Humphrey[14], él destaca la «conciencia reflexiva». Esta frase implica no sólo ser consciente de nuestros yoes físicos y de nuestro propio pensamiento (introspección), sino también una capacidad derivada de nuestro módulo de inteligencia social: ser capaz de predecir el comportamiento de otros –en cierto sentido, de adivinar su pensamiento–. El valor adaptativo de este tipo de conciencia resulta obvio. Pero también es obvio que lo que se está describiendo forma parte de unas técnicas occidentales muy valoradas para la resolución de problemas.

---

[12] Damasio (1999).

[13] Para un análisis de una posible relación entre la intensidad de las imágenes mentales y la creatividad véase

Lo que tenemos aquí es un caso en el que nuestro conocimiento sobre el pasado se encuentra anclado en valores y prácticas actuales. En este caso, la postura del constructivismo social (capítulo 2) tiene, claramente, cierto mérito. Lo que constituye la conciencia para nosotros en nuestra posición específica en la historia influye en nuestra investigación y conocimiento del pasado. Catherine Lutz[15] identifica varios rasgos que se consideran fundamentales para nuestra conciencia occidental del siglo XXI. Estos rasgos incluyen una ausencia de emoción en la resolución de problemas, objetividad, pensamiento lineal, y periodos sostenidos de atención: «La conciencia así construida se considera fundamentalmente buena e importante»[16]. Estos rasgos de la conciencia tal como se la concibe en Occidente aparecen claramente en el análisis que realiza Lutz de las definiciones históricas de conciencia enumeradas en el *Oxford English Dictionary*[17]. Pero cuando pasa a considerar la conciencia tal como se concibe en sociedades no occidentales queda revelada la insuficiencia de su método. Ella considera la conciencia como algo construido por entero en el discurso social y por consiguiente sin bases neurológicas «sólidamente instaladas»[18]. En esto, ella (junto con los muchos otros que siguen enfoques similares) se acerca a la separación de mente y cuerpo establecida por Descartes. Pese a su deseo de superar las normas aceptadas de su propia sociedad occidental, cae víctima de una aversión académica actual hacia cualquier referencia a la base neurológica de la conciencia o el comportamiento. Otros componentes de la conciencia, como los sueños de Descartes, son, por tanto, considerados como aberraciones y suprimidos en las formulaciones de lo que constituye la conciencia humana. Como veremos en breve, la conciencia no es totalmente una construcción. Más bien, deriva de respuestas a, y de categorizaciones de, un cambiante sustrato neurológico, que son históricamente específicas.

Para ofrecer una ilustración inicial de esta dialéctica entre construcción social y bases neurológicas vuelvo mi atención hacia el concepto medieval de conciencia. Éste era diferente a los conceptos actuales, aunque tenía que proporcionar una comprensión del sentido de la misma base neurológica. La gente medieval valoraba los sueños y las visiones como fuentes de conocimiento otorgadas por Dios. Hildegarda de Bingen (1098-1179), por ejemplo, creía que sus visiones revelaban no sólo las instrucciones personales de Dios para ella sino también la estructura material del universo: ella no distinguía entre revelación religiosa y «ciencia». De hecho, el contacto con la deidad que se creía que los sueños y visiones permitían se consideraba un *rasgo distintivo* de los seres humanos, una función de la chispa divina de la que carecían los animales, incluso si era algo a lo que no todo el mundo aspiraba. Hoy en día este estado mental generalmente se rechaza y no se considera un componente valioso de la conciencia humana. En Occidente no es probable que nadie sea elegido para un alto cargo político por haber experimentado una cegadora revelación personal divina –ni, por lo que a eso respecta, consagrado como arzobispo de Canterbury–. No obstante, la paradoja sigue ahí: las amplias secciones «esotéricas» de las librerías demuestran que el pensamiento «no científico» está vivo y goza de buena salud, y la gente todavía reza, medita y consulta a curas y médiums. Es sólo que hoy en día los estados alterados están marginados en lo que respecta a la dirección de los asuntos de Estado, en los esfuerzos científicos, e incluso dentro de la corriente principal de la religión. Lo que actualmente constituye la conciencia humana aceptable –la «conciencia de racionalidad»–, es, por tanto, una idea históricamente situada, construida dentro de un contexto social específico pero basada en la neurología a la que ahora dedico mi atención. No es simplemente una función de inteligencias que interactúan.

[15] Lutz (1992).
[16] Lutz (1992, pp. 73).

El espectro de la conciencia

Utilizaré una metáfora (¡es inevitable!) para aclarar algunos aspectos de la idea de conciencia. Confío en que esta metáfora revele algunas lagunas graves en las formas en las que los arqueólogos (y otros) consideran la conciencia humana y, más concretamente, en lo que era ser humano durante la transición. El énfasis occidental contemporáneo sobre el valor supremo de la inteligencia ha tendido a suprimir ciertas formas de conciencia y a considerarlas como irracionales, marginales, aberrantes o incluso patológicas y por consiguiente a eliminarlas de las investigaciones del pasado remoto.

En una fecha tan lejana como el año 1902 el influyente psicólogo norteamericano William James, que enseñó sucesivamente fisiología, psicología y filosofía en Harvard, observó que lo que nosotros consideramos la conciencia normal, vigilante, es sólo un tipo de conciencia (aunque, como veremos, tampoco es un estado unitario), «mientras que, rodeándola por completo, separadas de ella por la pantalla más transparente, hay formas potenciales de conciencia, totalmente distintas». Añadía: «Ninguna descripción del universo en su totalidad que no otorgue una consideración suficiente a estas otras formas de conciencia puede ser definitiva»[19]. Más recientemente, Colin Martindale, un psicólogo cognitivo (más que evolucionista) ha vuelto a subrayar la cuestión de que los estudios sobre la mente se han concentrado demasiado en los estados racionales. Afirma:

> Necesitamos explorar los estados alterados de conciencia así como la conciencia normal y vigilante. Necesitamos entender el pensamiento «irracional» del poeta, así como el pensamiento racional del sujeto [de laboratorio] que resuelve un problema lógico... Necesitamos investigar la evolución histórica de las ideas en el mundo real así como la manera en la que se forman los conceptos en situaciones de laboratorio. Finalmente, ya que las personas no son ordenadores, debemos preguntarnos cómo los factores emocionales y motivacionales afectan a la cognición[20].

[19] James (1982, p. 388). Henry James, el hermano de William James, también estaba muy interesado en la psi-

Martindale no es en absoluto el único que piensa esto, pero los arqueólogos se empeñan en ignorar todo lo que no sea la «conciencia de racionalidad». La cuestión importante es que la conciencia varía: no debemos olvidar los sueños de Descartes y las visiones de Hildegarda. La cuestión de si nosotros mismos valoramos este tipo de experiencias o no es irrelevante: son una parte inevitable de lo que es ser humano, y si ignoramos sus potenciales efectos durante la transición y el propio Paleolítico superior, no debemos esperar ofrecer más que una explicación parcial. Por lo tanto, sugiero que sigamos a Martindale y consideremos la conciencia no como un estado sino como un continuo, o como un espectro, la metáfora que yo prefiero.

Vale la pena observar dos cuestiones acerca del espectro del color. En primer lugar, en un espectro proyectado a través de un prisma sobre una lámina de papel blanco, los colores van pasando gradualmente y de forma imperceptible uno hacia el otro, pero no hay duda de que, por ejemplo, el rojo es distinto del verde, y el verde es distinto del violeta.

En segundo lugar, sabemos que la idea occidental de que el espectro de color consta de siete colores (rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta) no es algo dado. Otras culturas e idiomas designan y nombran diferentes segmentos del espectro de color; es decir, dividen el espectro de forma diferente. Por ejemplo, la palabra *glas* del galés normativo denota matices que van desde lo que en español se llama verde, pasando por el azul, hasta el gris. En contraste, la palabra *ojii* de los ibos denota una variedad de matices que van desde el gris, pasando por el marrón, hasta el negro. Entonces, ¿por qué pensamos que el espectro consta de siete colores, cuando otras culturas reconocen menos? Fue Isaac Newton quien decidió que había siete colores. Al tener una deficiente visión del color, Newton le pidió a un amigo que realizara la división del espectro. Cuando el amigo accedió y lo dividió en seis colores Newton insistió en que fueran siete colores debido a la importancia del número siete en el pensamiento renacentista, y, como dijo el propio Newton, a que el siete correspondía a los «siete intervalos de nuestra octava». Por consiguiente, Newton le pidió a su amigo que añadiera el añil al espectro, siendo éste un tono popular en aquel periodo[21].

Teniendo en cuenta esas dos cuestiones, abordo ahora el espectro de la conciencia. Primero describo los estados que Martindale[22] identifica entre la vigilia y el sueño. Después examino una trayectoria parcialmente paralela y otros estados. En opinión de Martindale, a medida que nos sumergimos en el sueño pasamos por:

– vigilia, pensamiento orientado a problemas,
– fantasía realista,
– fantasía autista,
– ensueño,
– estados hipnagógicos (en los que quedamos dormidos),
– sueños.

Deberíamos observar que Martindale ha impuesto seis estados sobre un espectro de estados. Otros investigadores pueden considerar útil proponer un número menor o mayor de estados.

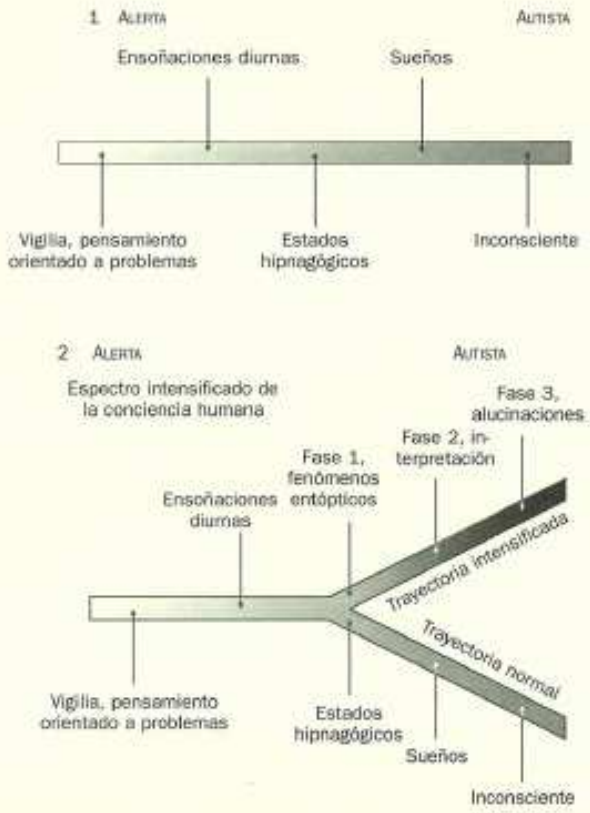
En la conciencia vigilante nos preocupamos por la resolución de problemas, normalmente en respuesta a estímulos ambientales. Cuando nos desvinculamos de esos estímulos, distintos tipos de conciencia empiezan a tomar el control. Primero, en la fantasía realista estamos orientados a la resolución de problemas. Podemos, por ejemplo, repasar una posible estrategia social que planeamos utilizar en una próxima entrevista y evaluar posibles resultados de la misma. Estas fantasías realistas pasan a ser gradualmente fantasías más autistas, es decir, fantasías que tienen menos pertinencia para la realidad externa. En lo que Martindale llama ensueño, nuestro pensamiento está mucho menos dirigido, y una imagen sigue a otra sin seguir ninguna secuencia narrativa. Después el ensueño se va fundiendo en estados hipnagógicos que se dan a medida que quedamos dormidos. En ocasiones las imágenes hipnagógicas son extraordinariamente intensas, tan intensas que la gente experimenta lo que se denomina alucinaciones hipnagógicas: se despiertan y creen que sus imágenes de, por ejemplo, alguien entrando en la habitación eran reales. Las alucinaciones hipnagógicas pueden ser tanto visuales como auriculares[23]. Finalmente, en los sueños, una sucesión de imágenes aparece, al menos en el recuerdo, como una narración[24]. En realidad, gran parte de la estructura narrativa la añadimos al recordar las imágenes. Durante el sueño REM (sueño con movimiento rápido de los ojos que precede al sueño profundo) la actividad neuronal aleatoria produce imágenes mentales. Como todos sabemos, estas imágenes son a veces extrañas: las imágenes transmutan a otras diferentes, y experimentamos sensaciones de vuelo, de evasión, de caída, junto con emociones concomitantes.

Concentrándose en la primera parte de esta secuencia, el neuropsicólogo Charles Laughlin y sus colegas[25] hablan de «conciencia fragmentada». Ellos señalan que durante el transcurso de un día pasamos repetidamente de estados dirigidos al exterior a estados dirigidos hacia el interior. A veces prestamos una atención total a nuestro entorno; en otras ocasiones nos abstraemos a un estado contemplativo y estamos menos alerta a lo que nos rodea. Esto es simplemente un rasgo inherente a la forma en la que funciona nuestro sistema nervioso. Hay pruebas de que nuestro día de vigilia normal consta de ciclos de entre 90 y 120 minutos en los que pasamos de una atención dirigida al exterior a estados dirigidos hacia el interior[26]. Como he observado[27], algunas sociedades consideran los estados dirigidos hacia el interior como patológicos, otras los perciben como indicadores de una inspiración divina, mientras que otras les dedican escasa atención.

Tal es el espectro de la conciencia que va desde la vigilia cambiante al sueño. Ahora debemos examinar otra trayectoria que pasa a través del mismo espectro pero con efectos

[23] McDonald (1971).
[24] Dentan (1988).
[25] Laughlin *et al.* (1992).

bastante distintos (fig. 25). Yo la llamo la «trayectoria intensificada»: está más profundamente relacionada con la *dirección hacia el interior* y la *fantasía*. Los estados autistas, similares a los sueños, pueden ser inducidos por una gran variedad de medios distintos a la inmersión normal en el sueño. Uno de estos medios es la privación sensorial, durante la cual una reducción de los estímulos externos lleva a la «liberación» de imágenes internas. Sujetos normales, aislados en condiciones de oscuridad e insonorización, relatan haber experimentado alucinaciones tras unas pocas horas[28]. También experimentan lo que Martindale llama «hambre de estímulos»: anhelan y centran su atención hasta en los estímu-



25. Los dos espectros de la conciencia: (1) la «conciencia normal» que deriva del estado de alerta hacia estados somnolientos, y (2) la «trayectoria intensificada» que conduce a alucinaciones.

los más pequeños y triviales. Una privación sensorial comparable forma parte de las técnicas de meditación orientales. A los devotos se les pide que se abstraigan de su entorno tanto como les sea posible y que se concentren en un único punto focal, que puede ser un mantra repetido o un símbolo visual. Además, también la dirección auditiva, como la ejercida mediante un tamborileo prolongado, las estimulaciones visuales, como las de unas luces en continuo parpadeo, y el baile rítmico sostenido, como el que se practica entre los derviches, tienen un efecto similar sobre el sistema nervioso. También hemos de mencionar la fatiga, el dolor, el ayuno y, por supuesto, la ingestión de sustancias psicotrópicas, como medios para modificar la conciencia, llevándola a lo largo de la trayectoria intensificada hacia la liberación de imágenes generadas internamente. Finalmente, hay estados patológicos, como la esquizofrenia y la epilepsia del lóbulo temporal, que llevan a la conciencia a lo largo de la trayectoria intensificada. Por tanto, las alucinaciones pueden ser buscadas deliberadamente, como en la ingestión de sustancias psicotrópicas, o pueden ser no buscadas, como en muchos de los modos de inducción que he mencionado.

Esta segunda trayectoria tiene mucho en común con la que nos lleva diariamente al sueño y a los sueños, pero también diferencias. Los sueños nos dan a todos cierta idea de cómo son las alucinaciones. Para la mayoría de los occidentales modernos los sueños carecen de la intensidad de las alucinaciones, pero antiguos valores occidentales (y los de muchas otras sociedades) tendían a tomar en serio los sueños y a rescatarlos del limbo del olvido[29]. Quizá podría decirse que la diferencia entre los dos espectros es una cuestión de grado más que de tipo. Yo establezco una distinción entre las dos trayectorias porque es útil para el razonamiento que estoy desarrollando.

Los estados que se encuentran hacia el extremo final de la trayectoria intensificada –visiones y alucinaciones que pueden darse en cualquiera de los cinco sentidos– generalmente se denominan «estados alterados de conciencia». La frase puede aplicarse igualmente a los sueños y a los estados «interiores» de la trayectoria normal, aunque algunos prefieren restringir su uso a las alucinaciones extremas y a los estados de trance. En este punto ya resultará obvio que esta frase que se encuentra habitualmente está establecida sobre el concepto esencialmente occidental de la «conciencia de racionalidad». Implica que hay una «conciencia ordinaria» que se considera auténtica y buena, y, después, estados pervertidos o «alterados». Pero, como hemos visto, todas las partes del espectro son igualmente «auténticas». La frase «estados alterados de conciencia» es bastante útil, pero hemos de recordar que lleva consigo una gran carga cultural.

Es fundamental observar que todos los estados mentales que he descrito están generados por la neurología del sistema nervioso humano; son parte esencial de lo que es ser plenamente humano. Están «instalados» en el cerebro. Al mismo tiempo, debemos observar que las imágenes mentales que experimentamos en los estados alterados derivan, en una abrumadora mayoría (aunque, como veremos, no totalmente), de la memoria y son, por lo tanto, culturalmente específicas[30]. Las visiones y alucinaciones de una persona inuit que

vive en los campos de nieve canadienses serán distintas de las vívidas indicaciones que Hildegarda de Bingen creía que Dios le enviaba. El inuit «verá» osos polares y focas que puede que le hablen; Hildegarda veía ángeles y extrañas criaturas evocadas por la Biblia y por las pinturas murales y las iluminaciones medievales con las que estaba familiarizada. El espectro de la conciencia está «instalado», pero su contenido es en su mayor parte cultural.

Un modelo neuropsicológico

El concepto de conciencia que he esbozado explicará muchos rasgos específicos del arte del Paleolítico superior. En este sentido, es distinto a otras explicaciones (como las del arte por el arte o la del procesamiento de información) que proporcionan interpretaciones globales y generales que podrían aplicarse a prácticamente cualquier imagen. Pero, si hemos de intentar cruzar el puente neurológico que nos lleve de vuelta al Paleolítico superior, necesitamos examinar más atentamente las imágenes visuales del espectro intensificado y ver qué clases de percepciones se experimentan cuando uno pasa a través de él. Podemos identificar tres fases, cada una de las cuales está caracterizada por tipos concretos de imágenes y experiencias (fig. 26)[31].

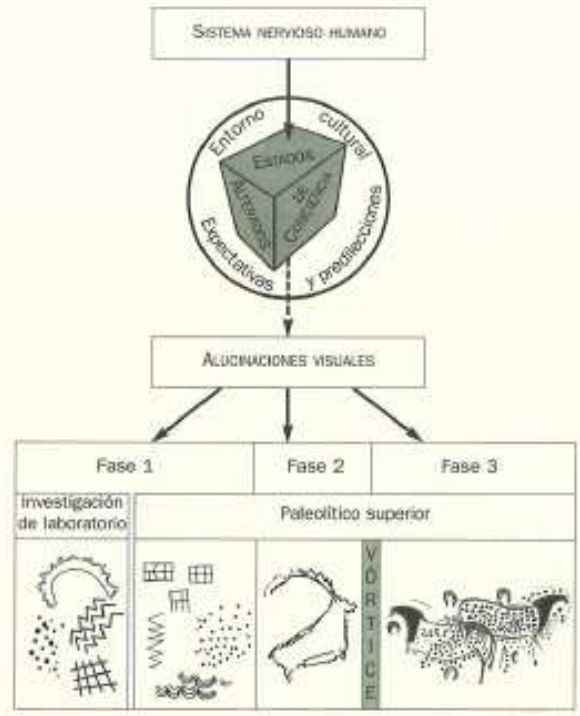
En la fase primera y más «ligera», la gente puede experimentar percepciones visuales geométricas que incluyen puntos, cuadrículas, zigzags, curvas catenarias empalmadas y líneas serpenteantes[32]. Al estar estas percepciones «instaladas» en el sistema nervioso humano, todo el mundo, sea cual sea su medio cultural, tiene el potencial de experimentarlas[33]. Parpadean, titilan, se expanden, se contraen y se combinan unas con otras; los tipos son menos rígidos que lo que esta lista sugiere. Un aspecto importante es que no dependen de una fuente luminosa externa. Pueden experimentarse con los ojos cerrados o abiertos; con los ojos abiertos, se proyectan sobre las percepciones visuales del entorno y en parte las eliminan. Por ejemplo, la llamada ilusión de fortificación, una curva parpadeante con un perímetro dentado o almenado y un «agujero negro» de invisibilidad en el centro, puede situarse, con un movimiento de la cabeza, sobre una persona que se encuentra próxima, de manera que su cabeza desaparezca en el agujero negro (capítulo 5). Esta percepción concreta está relacionada con los ataques de migraña y es por tanto bien conocida por aquellos que padecen ese estado. Tales percepciones no pueden controlarse de forma consciente; parecen tener vida propia[34]. A veces una luz brillante en el centro del campo visual lo oculta todo excepto las imágenes periféricas[35]. El ritmo de cambio de una forma a otra parece variar de una sustancia psicotrópica a otra[36], pero en general es rápido. A los sujetos de laboratorio para

[31] Véase también Siegel (1985).

[32] Por ejemplo, Klüver (1926, 1942, pp. 172-177, 1966); Kroll y Kugler (1939); Horowitz (1964); (1975); Oster (1970); Richards (1971); Eichmeier y Hüfer (1974); Siegel y Jarvik (1975); Siegel (1977); Asaad y Shapiro (1986).

[33] Lewis-Williams y Dowson (1988); Haviland y Haviland (1995); Haviland y Power (1995).

[34] Klüver (1926, p. 504); Siegel (1977, p. 132).



26. El modelo neuropsicológico. Cómo el funcionamiento del sistema nervioso humano está moldeado por las circunstancias culturales de las personas que experimentan estados alterados de conciencia.

quienes la experiencia es nueva les resulta difícil seguir el ritmo del rápido fluir de las imágenes, pero, y esto es importante para la interpretación que desarrollo en posteriores capítulos, el entrenamiento y la familiaridad con la experiencia aumenta sus capacidades de observación y descripción[37].

Distintos autores han llamado a estas percepciones geométricas fosfenos, constantes de forma y fenómenos entópticos. Yo utilizo *fenómenos entópticos* porque «entóptico» significa «dentro de la visión» (del griego), es decir, que pueden originarse en cualquier punto situado entre el propio ojo y el córtex cerebral. Adopto este término global para cubrir dos clases de percepciones geométricas que parecen derivarse de distintas partes del sistema visual. Los *fosfenos* pueden ser inducidos mediante estimulación física, como la presión sobre el globo ocular, y son, por consiguiente, entoftálmicos

(«dentro del ojo»)[38]. Las *constantes de forma*, por otro lado, derivan del sistema óptico, probablemente de más allá del propio ojo[39]. Yo distingo estos dos tipos de fenómenos entópticos de las *alucinaciones*, las formas de las cuales no tienen ninguna base en la estructura real del sistema óptico. A diferencia de los fosfenos y de las constantes de forma, las alucinaciones incluyen imágenes icónicas de objetos culturalmente controlados, como animales, así como experiencias somáticas (en el cuerpo), auriculares (del oído), gustativas (del gusto) y olfativas (del olfato).

La forma exacta en la que los fenómenos entópticos están «instalados» en el sistema nervioso humano ha sido un tema de investigación reciente. Se ha hallado que los patrones de conexiones entre la retina y el córtex estriado (conocido como V1) y de los circuitos neuronales dentro del córtex estriado determinaban su forma geométrica[40]. Dicho llanamente, existe una relación espacial entre la retina y el córtex visual: los puntos que se encuentran en estrecha proximidad en la retina disparan neuronas situadas de forma comparable en el córtex. Cuando se invierte este proceso, como tras la ingestión de sustancias psicotrópicas, el patrón del córtex se percibe como una percepción visual. En otras palabras, la personas que se encuentran en esta condición están viendo la estructura de sus propios cerebros.

En la Fase 2 de la trayectoria intensificada, los sujetos tratan de dar sentido a los fenómenos entópticos elaborando a partir de ellos formas icónicas[41], es decir, objetos que les son familiares en su vida cotidiana. En la conciencia alerta de resolución de problemas el cerebro recibe una corriente constante de impresiones sensoriales. Una imagen visual que llega al cerebro se descodifica (como ocurre, por supuesto, con otras impresiones sensoriales) comparándola con un archivo de experiencias. Si se puede efectuar una «correspondencia», la imagen se reconoce. En los estados alterados de conciencia el propio sistema nervioso se convierte en un «sexto sentido»[42] que produce una variedad de imágenes, incluyendo fenómenos entópticos. El cerebro intenta descodificar estas formas como lo hace con las impresiones suministradas por el sistema nervioso en un estado de alerta dirigido al exterior. Este proceso está vinculado a la disposición del sujeto. Por ejemplo, una ambigua forma redonda puede ser percibida, a través del filtro de la ilusión, como una naranja si el sujeto tiene hambre, como un pecho si se encuentra en un estado de impulso sexual intensificado, como una copa de agua si el sujeto tiene sed, o como la bomba de un anarquista si el sujeto tiene miedo[43].

A medida que los sujetos pasan a la Fase 3 se producen notables cambios en las imágenes[44]. En este punto, muchas personas experimentan un vórtice que da vueltas como un remolino, o un túnel giratorio, que parece rodearlas y arrastrarlas a sus profundidades[45]. Hay una progresiva exclusión de información procedente del exterior: el sujeto se hace cada vez más autista. Los lados del vórtice están marcados por un entrejado de cuadros que son como pantallas de televisión. Las imágenes de estas «pantallas» son las primeras alucinaciones icónicas producidas espontáneamente: con el tiempo cubren el vórtice, a medida que los fenómenos entópticos dan paso a las alucinaciones icónicas[46]. La alucinación del túnel también está asociada a las experiencias próximas a la muerte[47].

[38] Walker (1981).
[39] Knoll *et al.* (1963); Siegel (1977).
[40] Bressloff *et al.* (2000).
[41] Horowitz (1964, p. 514; 1975; pp. 164, 177, 178, 181).
[42] Heinze (1986).

En ocasiones, una luz brillante en el centro del campo de visión crea esta perspectiva similar a un túnel. Los sujetos hablan de estar «viendo gran parte de sus imágenes en relación a un túnel... [L]as imágenes tienden a palpitar, moviéndose hacia el centro del túnel o alejándose de la luz brillante, y a veces en ambas direcciones». Un sujeto de laboratorio dijo: «Me muevo a través de una especie de túnel de tren. Hay toda clase de luces y colores, sobre todo en el centro, lejos, lejos, muy, muy lejos, y gente pequeña y cosas corriendo alrededor de las [paredes] del túnel, como enanos de dibujos animados, están muy cerca». Siegel halló que entre 58 relatos de ocho tipos de alucinaciones, este tipo de túnel era la más común[48].

Los occidentales utilizan palabras culturalmente específicas como «embudos, callejones, conos, vasos, pozos [y] pasillos» para describir el vórtice[49]. En otras culturas, a menudo se experimenta como la entrada en un agujero del suelo. Es característico de los chamanes el hablar de alcanzar el mundo de los espíritus a través de un agujero de este tipo. Los inuit de la bahía de Hudson, por ejemplo, describen un «camino de descenso a través de la tierra» que comienza en la casa en la que realizan sus rituales. También hablan de un chamán que atraviesa el mar: «Casi se desliza, como si cayera por un túnel»[50]. Los bella coola de la costa noroeste norteamericana creen que este agujero está «situado entre el portal y la chimenea[51]». Los algonquinos de Canadá viajan a través de estratos de tierra: «Un agujero que conduce a las entrañas de la tierra [es] el sendero de los espíritus»[52]. Los conibos del Alto Amazonas hablan de descender por la tierra siguiendo las raíces de un árbol[53]. Tales relatos podrían multiplicarse fácilmente. El vórtice y las formas en las que se perciben sus imágenes son experiencias humanas claramente universales, y las descripciones de ellas que he ofrecido desempeñarán un papel fundamental en capítulos posteriores.

Las imágenes icónicas de la Fase 3 derivan de la memoria y frecuentemente están asociadas con intensas experiencias emocionales[54]. Unas imágenes se transforman en

[43] Horowitz (1975, p. 178). Willis (1994); véase Wilbert (1997) sobre las alucinaciones de los warao.
[44] Siegel y Jarvik (1975, pp. 127, 143); Siegel (1977, p. 136)
[45] Horowitz (1964); Grof y Grof (1980); Siegel (1980); Drab (1981).
[46] Siegel (1977, pp. 134, 1975, pp. 139).
[47] Siegel y Jarvik (1975, p. 133).
[48] Rasmussen (1929, p. 124); Harner (1982, p. 51).
[49] Boas (1900, p. 37).
[50] Vastokas y Vastokas (1973, p. 53).

otras[55]. Este cambio en las imágenes icónicas también está acompañado por un aumento de su viveza. Los sujetos dejan de usar símiles para describir sus experiencias y afirman que las imágenes son realmente lo que parecen ser. Ellos «pierden la conciencia de las diferencias entre los significados literales y los analógicos»[56]. No obstante, incluso en esta fase fundamentalmente icónica, pueden persistir los fenómenos entópticos: las imágenes icónicas pueden proyectarse sobre un fondo de formas geométricas[57] o pueden estar enmarcadas por fenómenos entópticos[58]. Mediante un proceso de fragmentación e integración se forman imágenes compuestas: por ejemplo, un hombre con piernas en zigzag. Finalmente, en esta fase, los sujetos penetran y participan en sus propias imágenes: forman parte de un extraño reino. Se funden con sus imágenes, tanto con las geométricas como con las icónicas[59]. Es en esta fase final cuando la gente en ocasiones cree estar convirtiéndose en animales[60] y experimentar otras transformaciones espantosas o arrebatadoras.

Estas tres fases del espectro intensificado de la conciencia no son inevitablemente secuenciales. Algunos sujetos hablan de ser catapultados directamente a la tercera fase, mientras que otros no progresan más allá de la primera. Las tres fases deberían considerarse acumulativas, más que secuenciales.

Dominando el cerebro

Las implicaciones de lo que he dicho hasta ahora para una comprensión de la transición son claras y distintas a las que implican los estudios que se concentran en la inteligencia. Todas las personas anatómicamente modernas de nuestra época y de la transición tienen, o tenían, el mismo sistema nervioso humano. Por lo tanto no pueden, o no podían,

- evitar experimentar el espectro completo de la conciencia humana,
- abstenerse de soñar, o
- eludir el potencial de experimentar alucinaciones.

Debido a que las poblaciones de *Homo sapiens* de ese periodo eran plenamente humanas, podemos esperar con seguridad que su conciencia fuera tan cambiante y fragmentada como la nuestra, aunque las maneras en las que consideraran y valoraran los diversos estados habrían estado en gran medida culturalmente determinadas. Además, eran capaces de pasar por las dos trayectorias que he descrito, aunque los contenidos de las imágenes de los sueños y de las imágenes autistas habrían sido distintos. Como veremos, no podemos decir exactamente lo mismo de los neandertales. Por lo tanto,

[55] Grof (1975, pp. 38-39) ofrece el ejemplo de cómo una torre de reloj se convierte en un búho.
[56] Siegel y Jarvik (1975, p. 128).
[57] Siegel (1977, p. 134).
[58] Reichel-Dolmatoff (1978a, p. 147).

disponemos de un puente neurológico hacia el Paleolítico superior, pero probablemente no hacia el Paleolítico medio.

Además, todas las sociedades se ven obligadas a dividir el espectro de la conciencia en secciones a las que (probablemente) se asignan nombres, de la misma manera que dividen el espectro del color de una manera u otra. Las comunidades humanas no son viables sin algún tipo de consenso (probablemente cuestionado) en torno a qué estados serán valorados y cuáles serán ignorados o denigrados. Por decirlo sin rodeos, la locura está culturalmente definida: lo que se considera demencia en una sociedad puede valorarse en otra. Estados que en una sociedad producen vergüenza y se ignoran, en otra pueden cultivarse. Pero, a pesar de estas situaciones específicas de las culturas, el sistema nervioso no puede eliminarse: todas las personas experimentan sueños en la primera trayectoria, y todas tienen el potencial de experimentar los estados característicos de la trayectoria autista. Y los experimentan en términos de su propia cultura y sistema de valores: esto es lo que se ha llamado la «domesticación del trance»[61].

La ubicuidad de los estados alterados de conciencia institucionalizados la confirma un estudio de 488 sociedades que se incluye en el *Ethnographic Atlas* de Murdock[62]. Erika Bourguignon, que llevó a cabo este estudio, halló que se informaba de que una abrumadora cifra de 437, o el 90 por ciento, de estas sociedades, tenía «formas culturalmente modeladas de estados alterados de conciencia»[63]. Concluía que «la *capacidad* de experimentar estados alterados de conciencia es una capacidad psicobiológica de la especie, y por consiguiente universal, su utilización, institucionalización y modelado son, en realidad, rasgos de culturas, y por consiguiente variables»[64]. No obstante, los materiales a partir de los cuales se compiló el *Ethnographic Atlas* no siempre eran fiables, y la definición de estados alterados que se empleó era demasiado limitada. Por ejemplo, se muestra que el África subsahariana tiene un porcentaje relativamente alto de sociedades de las cuales se dice que están ausentes los estados alterados. Pero sabemos que esto no es así. Todas las sociedades subsaharianas reconocen la importancia de los estados alterados, aunque puede que no estén tan abiertamente institucionalizados como en otras partes del mundo. Los sueños, por ejemplo, desempeñan un papel prominente en estas sociedades. Parece, pues, que la «*capacidad*» de Bourguignon debería cambiarse por «necesidad», si se reconoce el espectro completo de estados alterados y si las formas en las que pueden institucionalizarse se consideran altamente variables.

Debido a que no hay más remedio que aprender a aceptar el espectro completo de la conciencia y a tratar con él, la gente del Paleolítico superior no sólo debe haber experimentado el espectro completo; también debe haberlo dividido a su manera y haber creado de ese modo su propia versión de la conciencia humana.

[61] Wedenoja (1990).
[62] Murdock (1967).

Este párrafo en cursiva contiene dos pasos vitales en mi razonamiento. Aunque actualmente muchos occidentales reconocen la trayectoria intensificada como lo que es y no atribuyen una significación profunda a sus imágenes, esta actitud «escéptica» no es, ni ha sido, universal.

Para ofrecer un ejemplo de una actitud no occidental, recurro a los tucanos de la cuenca noroccidental del Amazonas de Colombia y echo un rápido vistazo a las fases de sus experiencias visuales inducidas por el *yajé*[65]. El *yajé* es una vid psicotrópica que se da en numerosas variedades. Los tucanos hablan de una fase inicial en la que «patrones cuadriculados, líneas en zigzag y líneas onduladas se alternan con motivos en forma de ojo, círculos concéntricos multicolores o infinitas cadenas de puntos brillantes» (fig. 26)[66]. Durante esta fase contemplan «pasivamente estos innumerables patrones titilantes que parecen aproximarse o retirarse, o cambiar y recombinarse en una multitud de paneles llenos de color». Los tucanos pintan estas formas en sus casas y sobre cortezas de árboles y las identifican explícitamente como elementos de sus visiones de *yajé*. Geraldo Reichel-Dolmatoff, que trabajó durante muchos años con los tucanos y con otros pueblos de la cuenca del Amazonas, demostró los paralelismos entre lo que los tucanos ven y dibujan y las formas entópticas establecidas independientemente mediante investigación de laboratorio. A los chamanes de los shipibo-conibos del Perú oriental se les aparecen, de la mano de los «espíritus del ojo», dibujos comparables pero extremadamente elaborados y formalizados durante las alucinaciones inducidas por la ayahuasca. Se cree que estos dibujos poseen propiedades terapéuticas y están íntimamente asociados con canciones que están «grabadas en la conciencia del chamán»: canción y dibujo se hacen uno[67].

En una segunda fase reconocida por los tucanos se produce una disminución de estos patrones y una lenta formación de imágenes de mayor tamaño. Ahora perciben formas reconocibles de personas, animales, y extraños monstruos. Ven «serpientes de *yajé*», al Señor de los Animales que retiene a los animales o los libera para los cazadores, al Padre-Sol, a la Hija de la Anaconda, y a otros seres míticos. La intensa actividad de esta fase da paso a visiones más plácidas en la fase final. Parece evidente que las fases primera y segunda de los tucanos corresponden a nuestras Fases 1 y 3, respectivamente.

Por consiguiente, aquí tenemos un caso en el que las personas se apoderan de las posibilidades de la trayectoria intensificada –dominan el cerebro humano– y creen que derivan de sus visiones percepciones de una «realidad alternativa» que, para ellos, puede que sea más real que el mundo de la vida cotidiana. Esta es una experiencia que se da en todo el mundo. En realidad, la experiencia extática forma parte de todas las religiones; como he señalado, la gente ha de acomodar el espectro completo de la conciencia de alguna manera.

Entre las comunidades de cazadores-recolectores (y alguna otra), el tipo de experiencia que describen los tucanos se denomina «chamanismo». La palabra deriva del

[65] Reichel-Dolmatoff (1972; 1978a, pp. 12-13, 1981).

idioma tungús de Asia central[68]. Hoy en día ésta es una palabra controvertida[69]. Algunos investigadores opinan que el término se ha usado de forma demasiado general para que resulte de alguna utilidad y que debería limitarse a las comunidades del Asia central en las que tiene su origen. Aunque comprendo la observación que realizan estos autores, yo y muchos otros no estamos de acuerdo. Creemos que «chamanismo» indica útilmente un universal humano –la necesidad de comprender el sentido de una conciencia cambiante– y la forma en la que esto se realiza, especialmente, aunque no siempre, entre cazadores-recolectores. La palabra no ha de oscurecer necesariamente la percepción de la diversidad del chamanismo mundial más que el término «cristianismo» oscurece la percepción de las diferencias teológicas, rituales y sociales entre las Iglesias ortodoxa rusa, ortodoxa griega, católica romana y las muchas protestantes. Tampoco enmascara la palabra «cristianismo» los cambios que han tenido lugar en esas tradiciones a lo largo de los dos últimos milenios. Si nos concentramos de forma demasiado intensa en las diferencias corremos el peligro de perder de vista el bosque.

Ya que uso la palabra «chamanismo» con frecuencia en capítulos posteriores, voy a ofrecer un breve resumen de lo que yo entiendo por el término cuando lo utilizo para referirme a especialistas en rituales dentro de comunidades de cazadores-recolectores. Nuestro fin último es el Paleolítico superior, cuando todos eran cazadores-recolectores, así que no es necesario que tengamos en cuenta manifestaciones más generales de chamanismo, que a veces se presentan junto con otras religiones e integradas en ellas.

- El chamanismo de cazadores-recolectores se postula fundamentalmente sobre una variedad de estados alterados de conciencia institucionalizados.
- Las experiencias visuales, auriculares y somáticas de esos estados originan percepciones de una realidad alternativa que se encuentra frecuentemente estratificada (los cazadores-recolectores creen en la existencia de reinos espirituales por encima y por debajo del mundo de la vida cotidiana).
- Se cree que unas personas con poderes y habilidades especiales, los chamanes, tienen acceso a esta realidad alternativa.
- El comportamiento del sistema nervioso humano en determinados estados alterados crea una ilusión de disociación respecto del propio cuerpo (en las comunidades chamanísticas de cazadores y recolectores la interpretación de la misma como posesión por espíritus es menos común).

Los chamanes utilizan la disociación y otras experiencias de estados alterados de conciencia para lograr, al menos, cuatro objetivos. Se cree que los chamanes

[68] Shirokogoroff (1935).

[69] Véanse, por ejemplo, Rank (1967); Nordland (1967); Eliade (1972); Bourguignon (1973); Hultkrantz (1973); Sil-

– establecen contacto con espíritus y entidades sobrenaturales,
– curan a los enfermos,
– controlan los movimientos y las vidas de los animales, y
– modifican el clima.

Se cree que estas cuatro funciones de los chamanes, así como su entrada en un estado alterado de conciencia, están facilitadas por entidades sobrenaturales que incluyen:

– una potencia o poder sobrenatural concebido de formas muy diversas, y
– ayudantes animales y otras categorías de espíritus que asisten a los chamanes y están relacionados con la potencia.

Al enumerar estas diez características del chamanismo de cazadores-recolectores he excluido rasgos que algunos autores consideran importantes, si no esenciales, para la clasificación de una religión como chamanística. Por ejemplo, no asocio el chamanismo con ningún tipo de enfermedad mental, aunque algunos chamanes bien pueden padecer epilepsia, esquizofrenia, jaqueca y otras patologías diversas. Tampoco estipulo el número de practicantes religiosos que puede tener una sociedad chamanística; algunas sociedades tienen muchos, otras, muy pocos. Algunos chamanes ejercen poder político, otros, no. Tampoco estipulo ningún método o métodos determinados para la inducción de estados alterados de conciencia. Menos atención todavía presto a diversos conceptos del alma, del espíritu y a subdivisiones del cosmos estratificado.

Además, deseo subrayar la diversidad de los estados alterados de conciencia. Si, como han hecho algunos autores, nos concentramos demasiado en la palabra «trance» e imaginamos que los «estados alterados» se limitan a condiciones profundas y aparentemente inconscientes, no seremos capaces de percibir la fluidez de las experiencias chamanísticas, e incluso no podremos observar en absoluto la presencia de estados alterados de conciencia en prácticas religiosas[70]. Los chamanes samis de Laponia y del norte de Escandinavia, por ejemplo, reciben visiones y experimentan viajes extracorpóreos en una variedad de estados. Éstos varían, empezando por un «trance ligero» en el que los chamanes siguen siendo conscientes de su entorno, pero en el cual, no obstante, los espíritus ayudantes aparecen y en el que pueden curar a los enfermos y realizar adivinaciones. Los espíritus también se aparecen a los chamanes samis en sueños «normales». Además, en el «trance profundo», los chamanes yacen como si estuvieran muertos; en esta condición, se cree que sus almas han abandonado sus cuerpos y han viajado al reino de los espíritus. En todos estos tres estados se cree que los chamanes establecen contacto directo con el reino de los espíritus. La antropóloga Anna-Leena Siikala tomó el estudio de los estados alterados de conciencia realizado por Arnold Ludwig como punto de partida para su estudio del chamanismo siberiano, y halló que la llamada «experiencia extática» de los chamanes es mucho

más amplia de lo que normalmente se imagina[71]. Estos ejemplos pueden multiplicarse fácilmente en todo el mundo. Por lo tanto, es fundamental tener en mente el espectro completo (o, como yo he expuesto, los espectros) de la conciencia cuando examinemos expresiones religiosas que caigan bajo la rúbrica del chamanismo.

Exactamente qué fases de la conciencia alterada se destacan y se tienen en alta estima es algo que depende del contexto social de una expresión de chamanismo. Algunas sociedades, como los tucanos, atribuyen un valor considerable a los fenómenos entópticos de la Fase 1; otras prácticamente ignoran la Fase 1 y buscan alucinaciones de la Fase 3. En cualquiera de las fases, y también en las alucinaciones hipnagógicas, los chamanes aprenden a aumentar la viveza de sus imágenes mentales y a controlar su contenido. Los novicios aprenden a hacer esto «atrayendo y manipulando activamente los fenómenos visionarios»[72]. Aliada con esta atracción está la «imaginación guiada», una forma de imaginación que va más allá de lo que normalmente entendemos por la palabra: en expresión de Siikala, consiste en «anular la facultad crítica y permitir que emociones, fantasías e imágenes emerjan a la conciencia». Entre estas «fantasías e imágenes» se encuentran seres y episodios de mitos que se le han enseñado al novicio y que están relacionados con la «formación» de un chamán y con la estructura del universo que él o ella atravesará en el viaje espiritual; tales imágenes «frecuentemente se utilizan... como un medio de adquirir sensaciones y experiencias del otro mundo»[73]. La mente chamanística es un complejo entretejido de estados mentales, visiones y emociones. Debemos tener cuidado de no estipular algún estado alterado de conciencia ingenuamente simple como *el* estado mental chamanístico.

No soy el único que subraya la importancia de la comprensión del sentido de los estados alterados de conciencia en la génesis de la religión. Peter Furst, entonces un investigador adjunto del Harvard Botanical Museum, escribió: «Es al menos posible, aunque por supuesto no demostrable, que la práctica del chamanismo... pueda haber implicado desde el principio –es decir, desde los mismos comienzos de la propia religión– el potencial psicodélico del entorno natural»[74]. Sin destacar el uso de plantas psicotrópicas para alterar la conciencia, James McClenon resume la cuestión: «El chamanismo, el resultado de la adaptación cultural a [estados alterados de conciencia] de base biológica, es el origen de todas las posteriores formas religiosas»[75]. Y Weston La Barre llegó a la misma conclusión:

Todos los «estados alterados de conciencia» disociativos –alucinación, trance, posesión, visión, privación sensorial, y especialmente los sueños de la fase REM–, aparte de sus contextos culturales y de su contenido simbólico, son esencialmente los mismos estados psíquicos que se encuentran en todas partes entre la humanidad; [...] el chama-

[71] Siikala (1982); Ludwig (1968).
[72] Noll (1985, pp. 445-446).
[73] Siikala (1992, pp. 105-106); véase también Stephen (1989).

nismo o contacto directo con lo sobrenatural en estos estados [...] es el origen *de facto* de toda revelación, y en el fondo, de todas las religiones[76].

Antes de pasar a analizar las pruebas del Paleolítico superior de Europa occidental a la luz de lo que este capítulo ha expuesto acerca del cerebro/mente humano y la génesis de la religión, describo dos sociedades chamanísticas que produjeron arte rupestre –los san del sur de África y los grupos de americanos nativos de California–. En ambos casos disponemos de una considerable cantidad de información sobre sus creencias. No tenemos que dar rienda suelta a la especulación ciega (y a menudo extravagante) que se asocia con frecuencia al estudio del arte rupestre. Estos dos estudios de casos concretos amplían nuestra comprensión de cómo puede dominarse el funcionamiento del cerebro en sociedades de cazadores y recolectores. También exponen otros rasgos fundamentales del chamanismo que son relevantes para el arte del Paleolítico superior.

CAPÍTULO 5

Estudio de caso concreto 1: arte rupestre de los san del sur de África

El 21 de junio de 1874 un hombre san/ xam llamado Diä!kwain abrió una ventana a las creencias y la religión de su pueblo (fig. 27). Mirando una copia de una pintura rupestre dijo que representaba a un *!khwa-ka xorro*, y que la gente asociada con él era *!khwa-ka !gi:ten*. Los signos de exclamación y las barras que figuran en estas palabras representan los «clicks» característicos de los lenguajes san, sonidos que los occidentales encuentran extremadamente difíciles de pronunciar. Volveré sobre las palabras san/xam de Diä!kwain en un momento, porque ellas encierran la pura esencia de la religión san.

Diä!kwain hablaba con Wilhelm Heinrich Emmanuel Bleek, un lingüista alemán que había ido a África del Sur para preparar una gramática del idioma zulú[1]. Tras un breve periodo en la colonia británica de Natal, donde vive el pueblo zulú, Bleek se trasladó a Ciudad del Cabo, pero antes de hacerlo se enteró de la existencia de los «bosquimanos», como entonces se llamaba a los san, que vivían en las fortalezas de las altas montañas Drakensberg. Como lingüista, se sintió intrigado por lo que oyó acerca de su idioma, pero fue incapaz de establecer contacto con ellos.

27. Diä!kwain, uno de los maestros san/xam de Wilhelm Bleek y Lucy Lloyd. Sostiene su flauta y su sombrero.

Poco después de llegar a Ciudad del Cabo descubrió que había hombres san encarcelados en prisiones de Ciudad del Cabo. No procedían de las Drakensberg, sino de las partes centrales de lo que era entonces la colonia del Cabo de Buena Esperanza. Ellos decían que eran /xam, una palabra para la cual Bleek no pudo encontrar ninguna traducción. Inmediatamente abandonó su investigación sobre los zulúes y se puso a intentar aprender el idioma san /xam, pero pronto se dio cuenta de que las condiciones carcelarias no eran propicias para el éxito del estudio. Posteriormente, logró convencer al gobernador de la colonia del Cabo para que liberase a algunos presos y los dejase a su cargo, y éstos se trasladaron a la casa de Bleek, situada en un suburbio de Ciudad del Cabo.

No intentaron escapar. Al contrario, se alegraron por la oportunidad de enseñarle a Bleek su idioma y su folclore. Comprendían que su forma de vida, su idioma, su religión y en realidad toda su población se encontraban amenazadas por la expansión colonial. Cuando expiraron sus condenas a trabajos forzados algunos permanecieron voluntariamente en la casa de Bleek para proseguir sus enseñanzas; otros tomaron las medidas oportunas para que sus familias acudieran desde su asolada tierra natal (lám. 7) y se reunieran con ellos. Querían que el mundo conociera la verdad sobre ellos, sus creencias y las vidas relativamente tranquilas que habían llevado hasta un par de décadas antes de que se les arrestara por lo que las autoridades coloniales consideraban delitos. Ninguna de las comunidades san del sur sigue llevando su antigua forma de vida ni habla los antiguos idiomas; han sido absorbidas por otros grupos o marginadas.

Para facilitar su trabajo, Bleek inventó una escritura fonética que pudiera hacer frente a los difíciles «clicks» y a otros extraños sonidos de los idiomas san. Existen muchos idiomas san, la mayoría ininteligibles entre sí; más adelante nos enfrentaremos a algunos de ellos. Junto con su colaboradora Lucy Lloyd (que era también su cuñada), Bleek llegó a dominar el idioma san/xam. Mientras él se entregaba al estudio de la gramática y la fonética y comenzaba a compilar un diccionario de /xam, Lloyd anotó al dictado de forma literal descripciones de historias personales, de la vida cotidiana, de rituales, de creencias y de mitos de los /xam. Estas transcripciones se presentan en el idioma /xam, ya extinguido, y acompañadas en su mayor parte por traducciones literales al inglés, línea por línea. En total, Bleek y Lloyd acumularon 12.000 páginas de textos, un logro que nos ofrece incomparables percepciones de las vidas del pueblo /xam. La mayoría de este material permanece inédito[2]. Ha sido indispensable en mi trabajo sobre el arte rupestre san.

Todas las personas con las que trabajó la familia Bleek se habían encontrado con los colonos blancos que se expandían, adentrándose cada vez más en su tierra, y, que a medida que avanzaban, destruían la vegetación de esas llanuras semiáridas y devastaban las grandes manadas de caza que antes habían vagabundeado en libertad. Pero sus padres habían vivido allí antes de la llegada de los blancos, y ellos eran depositarios de su ancestral folclore. Tanto las personas que fueron a Ciudad del Cabo como sus padres hacían artefactos de piedra, cazaban con arcos y flechas, y sabían cómo usar venenos

mortales para compensar la limitada eficacia de sus débiles flechas. Eran una comunidad de cazadores y recolectores de la Edad de Piedra.

Poseedores de potencia

Bleek y Lloyd sabían que los san hacían pinturas rupestres (pictografías) y grabados en rocas (petroglifos), aunque ninguno de ellos había podido visitar ninguno de los emplazamientos donde, en aquellos días, pinturas de reciente factura brillaban resplandecientes y se acababan de tallar grabados en la roca (láms. 7, 8, 9)[3]. Habían visto unas cuantas copias bastante mediocres, pero éstas no les habían preparado para las buenas copias a todo color que estaba realizando un geólogo, George William Stow. Una remesa de estas copias llegó a Ciudad del Cabo en 1875[4]. Bleek quedó encantado al verlas. «Son», escribió, «del mayor interés posible, y muestran un gusto infinitamente superior, y una capacidad artística mucho mayor que lo que nuestra más viva imaginación podría haber previsto»[5]. Añadió que su publicación iba a «producir un cambio radical en las ideas que en general se tienen en relación a los bosquimanos y a su condición mental». La mala opinión que los colonos tenían de los san quedó rotundamente contradicha por la incomparable delicadeza, el minucioso detalle, el fino sombreado, la precisa delineación, y la infinita variedad de su arte rupestre[6].

Rápidamente, Bleek mostró las copias que había hecho Stow, y otras que había realizado Joseph Millerd Orpen, el gobernador británico de las partes orientales de la colonia del Cabo, a sus maestros /xam. Comprendió que se encontraba a las puertas de profundas y emocionantes percepciones de los misterios de la religión san: «Una inspección de estas pinturas, y su explicación por parte de bosquimanos no ha hecho más que comenzar; pero promete algunos resultados valiosos, y arroja luz sobre muchas cosas hasta ahora ininteligibles»[7]. Lamentablemente, Bleek murió algún tiempo después, ese mismo año, de manera que no pudo buscar más explicaciones. Pero Lucy Lloyd continuó el trabajo hasta su muerte en 1914. Después, la hija de Bleek, Dorothea, se hizo cargo (aunque sin la ventaja de tener a los maestros /xam) hasta su muerte en 1948. Ambas reconocieron la importancia del arte rupestre san.

Entre las «muchas cosas hasta ahora ininteligibles» figuraban creencias acerca de los *!gi:ten* (singular: *!gi:xa*), una de las palabras que utilizaba Diä!kwain cuando respondía sobre las copias de pinturas rupestres que Orpen había realizado en el sur de las Drakensberg. La primera sílaba de la palabra, *!gi:*, significa «potencia sobrenatural», una

[3] Existen al menos otras dos tradiciones de arte rupestre en el sur de África, el realizado por los pastores khoekhoen y las características imágenes blancas y en su mayor parte geométricas que realizaban los granjeros de idioma bantú.

[4] Stow y Bleek (1930); véase también Orpen (1875) para pinturas rupestres y comentarios por parte de los informantes de Bleek.

[5] Bleek (1875, p. 20)

[6] Para introducciones al arte rupestre san véase Vinnicombe (1976); Lewis-Williams (1981, 1990); Lewis-Wi-

especie de «electricidad» que /Kaggen, la deidad-tunante /xam, daba a la humanidad y que reside en los grandes animales, especialmente en el alce africano, el más grande de todos los antílopes africanos[8]. La segunda sílaba, *xa*, significa «lleno de». Por tanto, un *!gi:xa* era una persona, masculina o femenina, que estaba llena de potencia sobrenatural. Lloyd tradujo la palabra como «hechicero». Debemos recordar que ella no sabía nada sobre el chamanismo mundial, la conciencia humana cambiante o la neurología de las alucinaciones; tampoco vio jamás a los /xam realizando sus rituales. Hoy en día, *!gi:xa* a veces se traduce como «curandero» o «curandera», pero creo que la palabra «chamán», utilizada internacionalmente en la actualidad, es una traducción apropiada y que además resalta los aspectos universales de los *!gi:ten* san[9].

En la década de los cincuenta del siglo XX, unos 75 años tras la muerte de Bleek, la familia Marshall comenzó un trabajo antropológico serio e informado entre los san ju/'hoan (!kung), que viven en el desierto de Kalahari de Namibia y Botsuana, aproximadamente a 1.200 kilómetros al norte de la región donde habían vivido los /xam y que hablan un idioma distinto al de los /xam. Tras la Segunda Guerra Mundial, Laurence Marshall, un industrial norteamericano, llevó a su esposa Lorna y a sus hijos John y Elizabeth al desierto de Kalahari del sur de África. Lorna llegó a ser una etnógrafa eminente[10]; Elizabeth escribió el sensible e influyente libro *The Harmless People*[11]; John realizó una serie de películas etnográficas sobresalientes, incluyendo «N/um Tchai», una sobrecogedora filmación de una «danza medicinal»[12] san. Desde entonces la familia se ha dedicado intensamente al cuidado de los san en tiempos de crecientes cambios[13].

Lorna Marshall y su hija Elizabeth descubrieron que los ju/'hoansi creían en la eficacia de las personas a las que ellos llamaban *n/om k"ausi* (singular: *n/om k"au*). Hoy sabemos que *n/om* es el equivalente ju/'hoan de *!gi:*, y que *k"au* significa «poseedor» o «dueño». *N/om k"au* es, pues, el equivalente de la palabra /xam *!gi:xa*. Aproximadamente la mitad de los hombres y aproximadamente un tercio de las mujeres de cualquier campamento san son chamanes.

Podemos pasar ahora al cosmos en el que operaban los chamanes san –y en el que operan todavía aquéllos del Kalahari–. Los san creen en un reino espiritual que está habitado por Dios, por miembros de su familia, por sus enormes manadas de animales, por espíritus de los muertos que disparan «flechas de enfermedad» a la gente, y por extraños monstruos, incluyendo el *!khwa-ka xorro* de Dia!kwain, al que me referiré dentro de un momento. La labor de los chamanes san consiste en activar su potencia sobrenatural, hacer que esta recorra su columna vertebral en dirección ascendente, «hirviéndola», hasta

[8] Para narraciones acerca de /Kaggen véase Bleek (1924); Bleek y Lloyd (1911); Lewis-Williams (2000).

[9] Para un análisis completo de *!gi:xa* y otras palabras relacionadas y su traducción al inglés véase Lewis-Williams (1992). Para textos /xam sobre *!gi:ten* véase Bleek (1933a, 1933b, 1935, 1936); Lewis-Williams (2000, pp. 255-265).

[10] Marshall (1976, 1999).

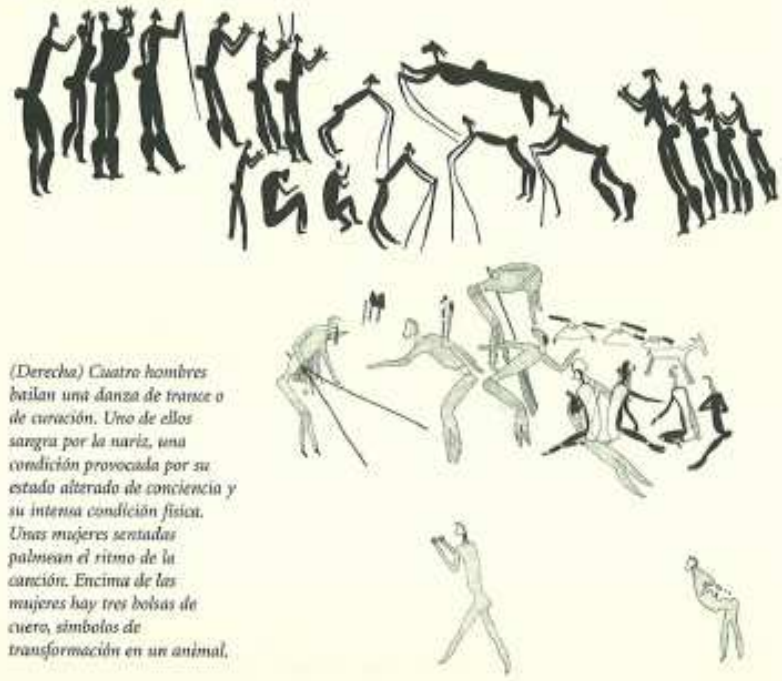
[11] Marshall Thomas (1959).

[12] Ruby (1993).

que explote en sus cabezas y les lleve a los reinos de los espíritus, es decir, que entran en un estado de trance situado en el extremo último de la trayectoria intensificada.

Para los san, esta especie de viaje transcosmológico tiene lugar en una danza «medicinal», «de curación» o «de trance», en sueños o en una «curación especial» en la que puede que sólo estén presentes unas pocas personas[14]. La gran danza es el ritual religioso central de los san. Todos –hombres, mujeres, niños y visitantes– asisten a la danza. A todo el mundo se le cura mediante la imposición de manos, ya que las personas pueden tener flechas de enfermedad en ellas sin ser conscientes de ello. Hoy en día en el Kalahari las danzas chamanísticas se ajustan a un patrón uniformado, aunque las pinturas rupestres del sur sugieren que existían varias formas más hacia el sur (fig. 28).

28. Dos pinturas rupestres del sur de África de «danzas medicinales» san. (Arriba) Cinco hombres que llevan gorras con orejas de antílope bailan en la postura encorvada hacia delante que está causada por dolorosas contracciones de sus músculos estomacales: apoyan su peso sobre bastones de baile. A la izquierda y a la derecha, las mujeres palmean el ritmo de un potente «canto medicinal» que intensifica el estado alterado de conciencia de los hombres.



(Derecha) Cuatro hombres bailan una danza de trance o de curación. Uno de ellos sangra por la nariz, una condición provocada por su estado alterado de conciencia y su intensa condición física. Unas mujeres sentadas palmean el ritmo de la canción. Encima de las mujeres hay tres bolsas de cuero, símbolos de transformación en un animal.

[13] Lewis-Williams (2000, pp. 1-19).

[14] Lewis-Williams (1981).

En la actualidad, el patrón es circular. En el centro hay un fuego, una fuente de potencia. Las mujeres se sientan en un estrecho círculo en torno a él, con sus hombros tocándose. Ellas cantan y aplauden los intrincados ritmos de unos «cantos medicinales» que se cree que contienen potencia. Fuera del círculo de las mujeres, los hombres bailan en otro círculo. Ellos marcan con sus pies el ritmo de la danza y lo acentúan con el repiqueteo de los sonajeros de danza que se atan alrededor de las pantorrillas. Llevan penachos hechos de colas de animales para deshacerse, mediante su golpeo, de las flechas de enfermedad; sólo usan penachos en la danza. Mientras se desarrolla la danza los niños juegan en los alrededores, a veces imitando de forma hilarante a los chamanes que están en trance. Nadie parece pensar que esta mezcla de lo que podemos considerar actividades «sagradas» con «seculares» sea disruptiva o irrespetuosa.

Los san no utilizan alucinógenos; en lugar de ello, inducen un estado alterado de conciencia mediante la concentración intensa, la dirección auditiva, el movimiento rítmico prolongado, y la hiperventilación (respiración rápida y poco profunda). Durante la danza, las chamanes femeninas a veces se levantan de su círculo en torno al fuego y se unen a los hombres con pasos y gestos más agraciados. Las danzas comienzan de forma despreocupada, pero van acumulando intensidad hasta que la noche se llena de los sonidos de los cantos y de los gritos de los chamanes. Cuando hay presentes grandes cantidades de personas, y sobre todo si se ha dado muerte a un animal de gran tamaño, los san pueden bailar unas cuantas veces por semana; en otras épocas del año, cuando las bandas son más pequeñas, bailan con menos frecuencia.

Si esta pista de baile se conservara como una superficie de tierra fosilizada a los arqueólogos de un futuro lejano les plantearía problemas. Encontrarían el hogar central del fuego, huellas de arrastre de pies sobre la arena donde las mujeres se sentaban, el profundo surco circular formado por los pies de los hombres que bailaban, y todo esto indicaría, quizá, alguna forma de actividad ritual formalizada. Pero después descubrirían huellas de pisadas de niños entrelazándose con el patrón, entrando y saliendo de él, y áreas de vivienda cercanas a todo esto. Si estos arqueólogos futuros hubieran de considerar sus descubrimientos en términos de una actividad «religiosa» formalizada, bien podrían llegar a la conclusión de que el patrón que habían desenterrado no era más que los restos de algún espacio de vida secular, quizá enigmático.

Sin embargo, para los san la danza es, indiscutiblemente, su ritual religioso más importante[15]. Sin duda, para los chamanes este es un asunto serio y a menudo aterrador. A veces, si no son capaces de controlar su potencia de «hervido», caen al suelo catalépticos, con sus cuerpos rígidos. La gente /xam contó a Bleek y a Lloyd que cuando un chamán cae al suelo temblando violentamente le crece «pelo de león» en la espalda. La transformación en un león o en algún otro animal es una parte fundamental de la experiencia espiritual san. Los «grandes» chamanes san, que han aprendido a controlar su potencia, son capaces de moverse imponiendo sus manos sobre la gente, de manera que puedan extraerles enfermedades e introducírselas en sus propios cuerpos; después, con un salvaje

grito, la expulsan a través de un «agujero» en la parte de atrás de su cuello. Entonces la enfermedad vuelve a los espíritus de los muertos, que la enviaron en un principio.

Cuando los chamanes san entran en un trance profundo, a veces sufren una hemorragia nasal (fig. 28, lám. 9). En el pasado, los /xam untaban esta sangre sobre sus pacientes en la creencia de que su olor mantendría a raya a la enfermedad. Se creía que el olor era un vehículo para la transferencia de potencia.

En el trance profundo, se cree que los espíritus de los chamanes abandonan sus cuerpos a través de la parte superior de sus cabezas. Entonces pueden viajar a otras partes de la región para ver cómo se encuentran los amigos o parientes, o pueden ir a la casa de Dios, donde suplican por las vidas de los enfermos.

En el Kalahari actual, los chamanes san pueden hacerse famosos, y la gente los llama desde grandes distancias para que realicen curaciones, pero no gozan de ningún privilegio especial. Cazan o recogen cultivos junto con todos los demás. Como mucho, pueden esperar un pequeño obsequio por el éxito de una curación; parece que lo mismo ocurría en el caso de los /xam del siglo XIX.

Sin embargo, está teniendo lugar un importante cambio en partes del Kalahari en las que la tierra pertenece ahora a granjeros y donde se exige que los san se establezcan como siervos en las granjas. El antropólogo Mathias Guenther[16] ha hallado que, en tales circunstancias, hay menos chamanes, y que éstos se hacen itinerantes, desplazándose de una granja a otra para realizar sus rituales. Entonces comienzan a emerger como líderes políticos que expresan los anhelos de las comunidades establecidas y empobrecidas. Thomas Dowson[17], un arqueólogo que ha estudiado el arte rupestre de las montañas Drakensberg de Sudáfrica, afirma que sucedió algo similar cuando se obligó a la gente de esa región a ocupar un área cada vez más reducida debido al avance de granjeros tanto blancos como negros. Esta aparición de poderosos chamanes en lo que hasta entonces era una sociedad básicamente igualitaria se refleja en el arte en la aparición de figuras humanas excepcionalmente grandes con marcados rasgos faciales y otras distorsiones que indican su condición de chamanes[18].

Pese a las diferencias lingüísticas y de otras índoles entre los /xam y los ju/'hoansi, ellos y otros grupos san comparten, todos, una base religiosa común[19]. En el centro de esa base figuran las relaciones con el mundo de los espíritus, la gran danza de trance, y las actividades de los chamanes. Es difícil exagerar la importancia de esta cuestión. La antropóloga Megan Biesele, que ha mantenido durante toda su vida una relación con los san ju/'hoansi y habla su idioma con fluidez, comenta:

> Aunque los sueños pueden ocurrir en cualquier momento, las experiencias religiosas centrales de la vida de los ju/'hoan se abordan conscientemente, y como algo natural, mediante la vía del trance. La danza de trance implica a todos los que forman parte de

[16] Guenther (1975, 1999).
[17] Dowson (1988, 2000).

> la sociedad, a aquellos que entran en trance y experimentan el poder del otro mundo de forma directa, y a aquellos a quienes los que entran en trance llevan los beneficios del otro mundo, la curación y la percepción profunda[20].

La revelación mediante el trance es fundamental no sólo en el sentido de que es parte de la «religión», sino en que todos los aspectos de la vida están vinculados a ella. Para los san, y también para otras sociedades chamanísticas, el chamanismo no es un añadido opcional a la vida cotidiana: más bien, es la esencia de toda la vida. Biesele comenta acerca de esta cuestión:

> Otros dos rituales que implican danzas y que celebran la «producción» y la «re-producción», la iniciación de los muchachos a la caza y la danza del Alce Africano para una muchacha en el momento de su primera menstruación, tienen estrechas conexiones con estos temas principales del folclore y también están vinculados a través de ellos con la gran danza curativa [chamanística][21].

Además, tres importantes conceptos relacionados, *!aia* (trance), *n/om* (potencia sobrenatural) y *n!ao* (una fuerza relacionada con el clima, el alumbramiento de hijos y la caza), deberían «utilizarse como puntos de referencia en el análisis de los cuentos populares ju/'hoan»[22]. Por consiguiente, la experiencia del trance impregna los cuentos populares y el mito[23]. Lo mismo puede decirse del arte rupestre san.

Imágenes de otro mundo

El abate Henri Breuil, la autoridad francesa en el arte del Paleolítico superior cuya influencia en la primera mitad del siglo XX comenté en anteriores capítulos, visitó Sudáfrica en varias ocasiones y de hecho pasó algunos de los años de la Segunda Guerra Mundial en la Universidad de Witwatersrand de Johanesburgo. En gran medida, aunque no totalmente, bajo su influencia, el arte rupestre san vino a considerarse como arte por el arte o como los adornos de la magia de caza: las interpretaciones comunes en esa época sobre el arte del Paleolítico superior se importaron sin ningún sentido crítico al sur de África. También se entregó a la tarea de hallar pruebas de una temprana penetración europea en el continente africano. Para él, Europa era la cuna del arte. Su empeño más duradero en esta búsqueda de una difusión desde Europa fue su identificación de una imagen encontrada en Namibia como la representación de una mujer joven de origen minoico o cretense. De esta manera inició el engañoso mito de la «Dama blanca de Brandberg». Hoy sabemos que hasta un examen superficial revela

[20] Biesele (1993, p. 70).
[21] Biesele (1993, p. 81).

que la figura es masculina y que, aunque es hermosa, es simplemente una pintura rupestre san común.

Pero, sobre todo, los investigadores consideraban el arte rupestre del sur de África como unas imágenes simples de un estilo de vida simple realizadas por gentes simples e infantiles. Ni Breuil ni ninguno de aquellos que trabajaron posteriormente en Sudáfrica prestaron demasiada atención a los registros de Bleek y Lloyd o a aquellos que llegaban desde el Kalahari. En la década de 1870 Bleek había llegado a la conclusión de que el arte rupestre san era «una expresión verdaderamente artística de las ideas que conmovían más profundamente la mente de los bosquimanos, y la llenaban de sentimientos religiosos»[24]. Esta valerosa afirmación cuestionaba frontalmente la idea colonial de que los san no tenían religión alguna; en realidad, de que estaban mentalmente tan atrofiados que no eran capaces de concebir un dios en el sentido cristiano de la palabra. Pero la percepción de Bleek quedó enterrada por las ideas coloniales de los san como una gente primitiva y traicionera que carecía de sensibilidad y, por supuesto, de experiencias religiosas.

La situación cambió a finales de la década de 1960 y en la de 1970, cuando algunos investigadores sudafricanos prestaron atención a la ignorada colección de Bleek y Lloyd y comenzaron a interesarse por la investigación que la familia Marshall estaba llevando a cabo en el Kalahari[25]. Al principio, toda esta etnografía san me pareció impenetrable: no era fácil ver de qué forma iba a poder relacionarla con las imágenes del arte rupestre.

Entonces experimenté un enorme progreso. Comprendí que la etnografía –los mitos san y sus propias explicaciones sobre imágenes concretas– no explicaban el arte en ningún sentido directo. Ni siquiera los comentarios de los san sobre pinturas rupestres concretas, como aquellos inestimables que acumuló Orpen[26], ofrecían las sencillas respuestas que esperaban los investigadores. Al contrario, tanto la etnografía como el arte requieren explicación porque *ambas* están impregnadas y estructuradas por un conjunto de metáforas y por las ideas que los san tienen acerca del cosmos, que en breve analizaré en detalle. Gran parte de las imágenes pintadas y grabadas, hasta las que parecen más «realistas», están totalmente impregnadas por estas metáforas y muestran señales de haber sido «procesadas» por la mente humana a medida que se desplazaba adelante y atrás a lo largo del espectro de la conciencia[27]. Las mismas metáforas necesariamente estructuraban las explicaciones de imágenes que ofrecían los san. Los san explicaban las imágenes en sus propios términos, no en el idioma de los antropólogos.

Para aclarar cómo se funden metáfora, mente, imagen, sociedad y cosmos –un tema central en este libro–, describiré el cosmos y los reinos espirituales de los san. Sostengo que, en este nivel básico, el funcionamiento del sistema nervioso humano universal es una entidad moldeadora fundamental. La relevancia de este análisis para el arte del Paleolítico superior de Europa occidental se hará cada vez más evidente a medida que

[24] Bleek (1875, p. 13).
[25] Vinnicombe (1976); Lewis-Williams (1981).

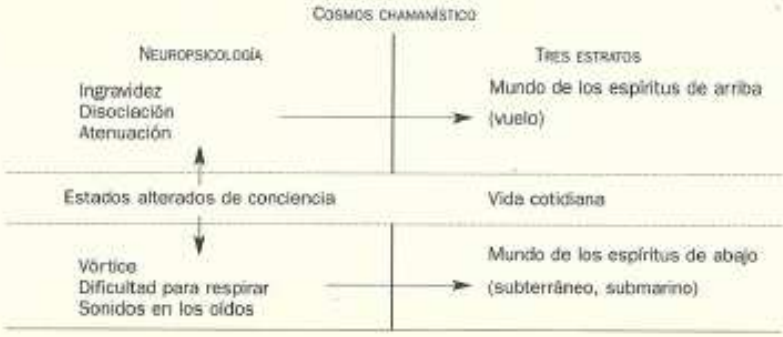
distinga entre las experiencias que derivan del sistema nervioso humano y aquellas que presentan contribuciones culturales y que por lo tanto son específicas de los san.

Un cosmos en el cerebro

La religión san está construida en torno a la creencia en un universo estratificado. Al igual que otros pueblos chamanísticos de todo el mundo, los san creen en un reino que se halla arriba y en otro que se encuentra debajo de la superficie del mundo en el que ellos viven.

Naturalmente, las ideas sobre un universo estratificado no son privativas de las religiones chamanísticas. El Cielo arriba, el Infierno abajo, y el nivel de la desasosegada humanidad en medio de ellos aparecen de una forma u otra a lo largo y ancho del globo terráqueo. ¿Por qué debería esto ser así? Al fin y al cabo, en la materialidad de la vida cotidiana no existe prueba alguna de ningún reino espiritual oculto por encima y por debajo de nosotros. Yo sostengo que la respuesta a esta pregunta ha de hallarse en un conjunto de experiencias mentales ampliamente relatadas. Estos relatos no provienen sólo de experimentos de laboratorio, sino también de una variedad enormemente amplia de sociedades chamanísticas (y de otros tipos). Las experiencias se dividen en dos categorías: aquellas que se consideran relacionadas con un inframundo, y aquellas que se interpretan como relacionadas con un reino situado arriba, en el cielo (fig. 29).

Al analizar el inframundo, podemos agrupar las experiencias subterráneas y submarinas. En el capítulo 4 describí la sensación de atravesar un vórtice, o túnel, a medida que los sujetos se desplazan a lo largo del espectro intensificado y pasan a la Fase 3 de la conciencia profundamente alterada. Las experiencias de túnel también se dan en sueños y en experiencias próximas a la muerte. A menudo hay una luz brillante al final del túnel. Como vimos, Siegel[28] observa que las primeras imágenes icónicas apare-



29. El cosmos estratificado chamanístico y su generación en los estados alterados de conciencia. Las creencias en reinos superiores y subterráneos se derivan de la «instalación» y el funcionamiento del cerebro humano.

cen a los lados de este vórtice envolvente. Sugiero que este es el motivo por el que tantas personas en todo el mundo creen que pasan bajo tierra a un reino subterráneo. La idea tiene su origen en los estados alterados de conciencia y después pasa a formar parte de la cultura socialmente transmitida, de manera que hasta aquellos que nunca han experimentado el extremo final de la trayectoria intensificada aceptan las creencias.

Al mismo tiempo, a menudo los sujetos experimentan sensaciones de respiración impedida, visión distorsionada, sonidos en los oídos, dificultad para moverse, ingravidez, y una sensación de estar en otro mundo. Estas sensaciones a menudo se interpretan como que se está bajo el agua. El viaje tanto subterráneo como submarino son experiencias chamanísticas ampliamente relatadas[29].

Es importante recordar que estas experiencias son el resultado de la forma en que el cerebro humano y el sistema nervioso están construidos neurológicamente y de cómo funcionan electroquímicamente en estados alterados de conciencia. Hasta este punto, las experiencias son universales. Las formas *precisas* en las que se racionalizan están culturalmente situadas y por ello difieren en algunos aspectos de una sociedad a otra: algunas personas hablan de entrar en cuevas, otras de seguir las raíces de un árbol, y otras incluso de descender por madrigueras de animales, de manera bastante parecida a la de Alicia. De igual modo, y dependiendo hasta cierto punto del entorno en el que viven, otros hablan de zambullirse en el mar o en pozos profundos.

En el poema de Coleridge «Kubla Khan, o la visión de un sueño», parecen reflejarse las experiencias tanto submarinas como subterráneas. Tras haber tomado opio como calmante, el poeta cayó en «un profundo sueño, al menos de los sentidos externos», momento durante el cual experimentó unas intensas imágenes. Interrumpido en la urgente tarea de anotar lo que recordaba de su visión por el ahora famoso hombre de Porlock, halló que posteriormente poco pudo recordar «con la excepción de unas ocho o diez líneas e imágenes dispersas». A partir de ellas dio forma a «Kubla Khan», incluyendo las siguientes líneas próximas al comienzo del poema:

> Donde Alph, el río sagrado, fluía
> a través de cavernas inmensas para el hombre
> desembocando en un mar sin sol[30].

Independientemente de cómo se interpreten, las sensaciones fundamentales de estar bajo tierra o bajo el agua siguen siendo universales: son las explicaciones más obvias y más lógicas para los efectos creados por el comportamiento del sistema nervioso en los estados alterados. Sobre el mundo material se proyecta un «introcosmos» para crear una cosmología.

Podemos ahora prestar atención a los registros de las creencias de los san para ver, en sus propias palabras, cómo responden ellos a las sensaciones que he descrito.

---

[29] Para compendios de descripciones véanse Eliade (1972); Halifax (1980); Vitebsky (1995b); Musi (1997) y Bean

Experiencias tanto subterráneas como submarinas son evidentes en una descripción de un viaje chamanístico que K"au Jirafa, un chamán san ju/'hoan, ofreció a Megan Biesele[31]. Comenzaba diciendo que su «protector» (o «ayudante animal») y Kaoxa (Dios) vinieron y se lo «llevaron».

> Viajamos hasta llegar a una gran masa de agua... Kaoxa hizo que las aguas subieran, y yo tendí mi cuerpo en la dirección en la que fluían. Mis pies iban detrás, y mi cabeza delante... Entonces entré en la corriente y comencé a moverme hacia delante... piezas de metal me apretaban los costados. Tenía cosas de metal sujetas a mis costados. Y así viajé hacia delante, amigo mío... Y los espíritus cantaban.

Tras llegar al mundo de los espíritus, Kaoxa enseñó a K"au cómo tenía que bailar y le dijo que su protector, la Jirafa, le daría potencia. Después, de repente, K"au vuelve a encontrarse otra vez bajo el agua:

> ¡Pero yo estaba bajo el agua! Hacía esfuerzos por respirar, y grité «¡No me mates! ¿Por qué me estás matando?». Mi protector respondió, «Si gritas así, voy a hacerte beber. Hoy voy a hacerte beber agua...». Los dos peleamos hasta que nos cansamos. Danzamos y discutimos y luché contra el agua durante mucho, mucho tiempo...
> Entonces, amigo mío, mi protector me habló, me dijo que yo sería capaz de curar. Dijo que me levantaría y entraría en trance. Me dijo que entraría en trance. Y el trance del que él hablaba, amigo mío, yo ya estaba en él... Entonces mi protector me dijo que yo penetraría en la tierra. Que viajaría muy lejos a través de la tierra y después aparecería en otro lugar[32].

Aquí las experiencias subterráneas y submarinas están mezcladas. Pero podemos ver cómo entienden los san las experiencias universales de los estados alterados. La lucha, el miedo, la idea de la muerte, los esfuerzos por respirar, la presión oprimiendo los costados del cuerpo, todas esas cosas están presentes.

De la estructura y el funcionamiento del sistema nervioso humano también deriva otro tipo de sensación. Los sujetos experimentan ingravidez y una sensación de alzamiento que frecuentemente se asocia con la de atenuación. Sienten que están viendo lo que les rodea desde arriba y que sus miembros y sus cuerpos son exageradamente grandes. En todo el mundo estas experiencias se racionalizan, de manera bastante comprensible, como que se está flotando y volando. La explicación más obvia de estas sensaciones es que el sujeto está volando por el aire. El vuelo chamanístico, naturalmente, figura en tantos testimonios como los viajes subterráneos[33].

Al igual que ocurría con la experiencia subterránea, el viaje por el cielo también aparece en el relato de K"au Jirafa. Él hablaba de ascender al cielo:

[31] Biesele (1993, pp. 70-72).

> Cuando salimos [de la tierra], empezamos a subir por el hilo, ¡era el hilo del cielo! Sí, amigo mío. Ahora, ahí arriba en el cielo, la gente de allí arriba, los espíritus, los muertos de allí arriba, cantaron para mí para que yo pueda bailar[34].

Yo sostengo que el origen de la idea de un cosmos estratificado se encuentra en la conjunción de las experiencias de viaje subterráneo y submarino. Creo que esta es la mejor explicación para unas creencias abrigadas tan universalmente y que no tienen ninguna relación con la experiencia material de la vida cotidiana. Tales creencias no se infieren de observaciones del entorno natural. Ni tampoco se difundieron fácil y rápidamente desde un origen geográficamente localizado porque proporcionaran una excelente comprensión del mundo en el que la gente vivía. Más bien, forman parte de las experiencias innatas del espectro completo de la conciencia humana.

En el arte rupestre san están representadas tanto las experiencias subterráneas como las de vuelo. Ahora, unos pocos ejemplos deberían bastar para demostrar cómo el cosmos y el arte de los san son inseparables[35].

Cosmos y arte

La figura 30 muestra un profundo pliegue, o grieta, en la superficie de la roca, el cual se ha untado con pintura negra. Alzándose del pliegue y de la pintura hay siete figuras; es como si la pintura actuara como un disolvente que hiciera más permeable la grieta de la superficie de la roca. La mejor conservada, a la izquierda, tiene una evidente cabeza de alce africano. Hay cuatro figuras más pequeñas compuestas tan sólo por cuellos y cabezas, estando el resto de sus cuerpos aparentemente «detrás» de la superficie de la roca.

30. Una pintura rupestre africana san que muestra unas figuras que surgen de una profunda grieta en la superficie de la roca que ha sido manchada con pintura negra. Los peces, las anguilas y las tortugas simbolizan la experiencia «submarina» de los chamanes en un estado alterado de conciencia. El gran conjunto de penachos, cuya cantidad no es realista, está relacionado con la danza de trance o de curación. Una de las pequeñas cabezas humanas que surge de la derecha sangra por la nariz, una indicación de estados de trance.

De una de las cabezas cae la sangre nasal del trance. Cerca de la cabeza de la figura del alce africano hay un grupo de al menos diez penachos, muchos más de los que uno esperaría ver juntos en la vida cotidiana de los san. Alrededor de la figura del alce hay ocho peces, dos anguilas y dos tortugas. Aquí el pintor ha logrado sugerir tanto las experiencias subterráneas como las submarinas: las figuras se alzan desde dentro de la roca, es decir, desde bajo tierra, y están asociadas con criaturas submarinas[36]. De hecho, las grietas, así como las junturas y los planos estratificados de las paredes de los abrigos frecuentemente rezuman agua.

Éstas no son, en absoluto, las únicas pinturas que parecen surgir desde detrás de la superficie de la roca: animales, personas y «monstruos», todas parecen hacer lo propio. Además hay líneas pintadas que representan los «hilos de luz» que los chamanes san dicen escalar cuando suben a la casa de Dios en el cielo[37]. Estos «hilos», a menudo pintados de rojo y bordeados por pequeños puntos blancos, parecen entrar y salir en zigzag de la superficie de la roca. Parece que las paredes de los abrigos se consideraban como un «velo» suspendido entre este mundo y el reino de los espíritus. Los chamanes atravesaban este «velo», siguiendo a veces los «hilos de luz» pintados, y, a su regreso, traían consigo revelaciones de lo que sucedía en el más allá. No tenemos ninguna prueba que nos permita indicar que *sólo* los chamanes pintaban, pero parece probable que fueran los propios chamanes los que pintaran unas imágenes que llegaban al mundo de los vivos y visiones de las transformaciones que ellos experimentaban en el mundo de los espíritus[38]. Tampoco quiero dar a entender que los chamanes pintaban mientras estaban en trance. Las imágenes son demasiado delicadas, demasiado finas para haber sido ejecutadas por la mano temblorosa de una persona en trance. Más bien, los chamanes san estaban manifestando, o recreando –quizá reviviendo– sus experiencias en el mundo sobrenatural, cuando se encontraban en estado de alerta.

De esta manera, los pintores actualizaban el cosmos estratificado y sus viajes por él. Yo sostengo que los tres niveles no eran meramente conceptuales: eran manifiestos en los abrigos. Las imágenes pintadas de otro mundo tenían sentido por su ubicación en el «velo», la superficie de contacto entre la materialidad y la espiritualidad. La pared de roca en la que se encontraban las imágenes no era una *tabula rasa*, sino parte de las imágenes; en cierto sentido, era el soporte lo que daba sentido a las imágenes. Arte y cosmos se unían en una declaración conjunta sobre la compleja naturaleza de la realidad. Las paredes de los abrigos se convertían así en puertas que daban acceso a reinos que la gente común no podía visitar, pero podían vislumbrar cómo era ese reino cuando se filtraban las imágenes pintadas y los chamanes, como K"au Jirafa, describían sus viajes.

El siguiente conjunto de imágenes (fig. 31) incluye lo que Dia!kwain llamaba un *!khwa-ka xorro*[39]. Traducida literalmente, esta frase significa «gran animal *(xorro)* de la

[36] Lewis-Williams (1995a).
[37] Lewis-Williams *et al.* (2000).

31. Una pintura rupestre del sur de África de un animal de la lluvia rodeado por chamanes alados transformados san. Obsérvese la cantidad de líneas en zigzag, probablemente representaciones de fenómenos entópticos.

lluvia *(!khwa)*». Los san /xam hablaban de la lluvia como si fuera un animal. Un toro de la lluvia era la tormenta que bramaba y destruía las chozas de la gente; la vaca de la lluvia era la lluvia suave que cala. A las columnas de lluvia que caen desde detrás de una tormenta se les llamaba las «patas de la lluvia», y se decía que la lluvia caminaba por la tierra sobre sus patas. Se creía que los chamanes de la lluvia *(!khwa-a !gi:ten)* atrapaban a un animal de la lluvia bajo la superficie de una charca y lo llevaban al cielo, a los territorios de su gente. Allí lo abrían y lo mataban de forma que su sangre y su leche (si era hembra) cayeran en forma de lluvia. De este modo se renovaría la tierra seca, brotaría hierba fresca, y serían atraídas manadas de antílopes. //Kabbo, uno de los maestros de Bleek y Lloyd que era, él mismo, un chamán de la lluvia, expresaba la alegría de la lluvia largamente esperada:

> Abriré una lluvia hembra que tenga leche, la ordeñaré, y entonces ella lloverá suavemente sobre la tierra, para que en sus profundidades, en su centro, esté húmeda. Entonces brotarán los arbustos y se harán verdes y bonitos, para que las gacelas vengan al galope... ellas sentirán que pueden saltar por todas partes, porque la lluvia hembra ha caído en todos lados ya que quiere hacer que todos los lugares estén húmedos[40].

En la figura 31, alrededor del animal de la lluvia hay seis chamanes extremadamente transformados. El central tiene dos penachos que salen de su cuello. Éste y otros parecen tener alas, con sus plumas individuales pintadas. De esta manera, lo «submarino» está representado por el animal de la lluvia, que fue capturado bajo la superficie de una charca, y el «vuelo» está representado por las alas y las plumas. Las figuras humanas y el animal de la lluvia también están estrechamente asociados con los zigzags, que uno no se sorprendería al encontrar en las visiones de la Fase 3. Se recordará también que en la Fase 3 las imágenes entópticas geométricas son periféricas a las imáge-

nes icónicas o están integradas en ellas (capítulo 4). Al igual que tantas otras pinturas y grabados rupestres san, estas imágenes ofrecen una intensa visión fugaz de las experiencias de unos chamanes que murieron hace mucho tiempo. Incluso hoy en día ejercen un impacto misterioso y fascinante sobre quienes las contemplan.

La conducción transcosmológica de un animal de la lluvia desde bajo el agua hacia arriba, hasta el cielo, se muestra explícitamente en la figura 32. Un animal de la lluvia

32. Una pintura rupestre san que representa a un animal de la lluvia trasladándose desde debajo del agua (los peces a la derecha) hacia el cielo (los pájaros a la izquierda). Al final, los chamanes de la lluvia, en sus alucinaciones de trance, lo matarán para que su sangre caiga como lluvia.

camina por una línea que se extiende horizontalmente (el vacío en la línea que hay hacia la izquierda puede ser consecuencia del desvanecimiento de la pintura). A la derecha, de donde viene el animal de la lluvia, hay un banco de peces: a la izquierda, adonde se dirige el animal de la lluvia, hay una bandada de pájaros. El cosmos estratificado, y la mediación de ese cosmos a través de la forma en que los chamanes de la lluvia hacen que el animal de la lluvia se desplace desde abajo hacia arriba, se expresa gráficamente representando criaturas (peces y pájaros) que están relacionadas con sensaciones instaladas en el sistema nervioso humano y que son provocadas por determinados estados alterados de conciencia.

Las imágenes que he expuesto hasta ahora derivaban del extremo final de la trayectoria intensificada de la conciencia alterada (aunque parte de ellas también se experimentan en los sueños). De este modo, nos hemos estado ocupando de las imágenes de lo que yo he llamado Fase 3. Ahora podemos pasar a las imágenes más sutiles y más arcanas de las Fases 1 y 2.

Interpretando universales

He señalado que los san del sur de África hicieron tanto pinturas como grabados rupestres. Las pinturas tienden a concentrarse en el borde más montañoso de la escarpa que separa la meseta interior de las tierras bajas de la costa. Como hemos visto, se encuentran en abrigos poco profundos que también eran lugares habitados. Hay muy pocas cuevas profundas de piedra caliza en el sur de África (muchas menos que en Eu-

Por otro lado, los grabados tienden a encontrarse en las llanuras despejadas de la meseta central. Se ejecutaron sobre rocas planas y cantos rodados en cuestas de poca altura y en superficies rocosas, incluyendo pavimentos glaciales, junto a lechos fluviales.

Quizá la diferencia más interesante entre las pinturas y los grabados del sur de África sea que los grabadores parecen haberse interesado mucho más por las imágenes mentales luminosas y geométricas de la Fase 1 que los pintores[41]. Cuando los pintores sí exploraron los fenómenos entópticos tendieron a incorporarlos a las imágenes icónicas, lo que sugiere que en realidad se estaban ocupando de las imágenes entópticas residuales de la Fase 3 (fig. 31).

Entre los grabados a veces se encuentran imágenes que se ajustan fielmente a los tipos de fenómenos entópticos establecidos por la investigación de laboratorio (fig. 33). En otras ocasiones, las líneas en zigzag y otras formas geométricas están asociadas con imágenes de animales. Los fenómenos entópticos, tanto aislados como integrados, son comunes en los grabados. Los grabadores parecen haber dado valor y significado a los fenómenos entópticos, pero los pintores parecen haber estado menos interesados en ellos. No sabemos por qué hubo esta diferencia de énfasis entre pintores y grabadores.

La Fase 2, la interpretación de una forma entóptica como un objeto, es de especial interés en las pinturas, ya que muestra cómo los chamanes san se enfrentaban con los universales neurológicos y les daban sentido. Las figuras 34-39 ilustran cómo tenía lugar el proceso de interpretación de los san en relación con un fenómeno entóptico concreto[42]. A la izquierda figuran tres variaciones del fenómeno entóptico navicular (en forma de barco) (A-C), conocido a veces como la «ilusión de fortificación»; la investigación de laboratorio ha establecido

33. Una vieja copia realizada mediante la técnica de frotación (la cual ya no se practica) de un grabado san del sur de África de un fenómeno entóptico. La forma puntiaguda es comparable a la que experimentan los enfermos de migraña.

34. Tres versiones del fenómeno entóptico navicular, tal como lo ha establecido la investigación de laboratorio occidental.

su forma[43]. Este es el escotoma que frecuentemente experimentan aquellos que padecen de migraña[44]. En su forma más elaborada, esta percepción consta de dos elementos: un arco exterior caracterizado por parpadeantes barras de luz o líneas en zigzag iridiscentes, y, en el interior del arco, un área de invisibilidad en forma de media luna –un «agujero negro» que elimina las imágenes verídicas–. Más allá del área de invisibilidad se encuentra el centro de la visión, señalado por los puntos en las figuras 34 A-C. Esta es una de las imágenes mentales que los chamanes san (y, en ciertas circunstancias, también otros) habrían «visto». Sabemos sin sombra de duda que los san frecuentemente entraban en estados de trance; además, podemos estar seguros de que tenían el potencial neurológico para ver los mismos fenómenos entópticos que todos los demás. ¿Pero cómo los entendían, o los interpretaban?

La figura 35 muestra lo que yo denomino versiones «mínimamente interpretadas», tal como aparecen en el arte rupestre del sur de África: estas pinturas rupestres son formalmente próximas a la «ilusión de fortificación», tal como la ha establecido la investigación de laboratorio. En el pasado, éstas y otras pinturas similares se tomaron erróneamente por representaciones de barcas. Al igual que sucede con los fenómenos entópticos grabados, no sabemos qué significaban para los san.

La figura 36 muestra una interpretación más elaborada del fenómeno entóptico relacionado que aparece en forma de unas curvas en «u» brillantes y encajadas. Un grupo de cinco curvas catenarias representa unos panales tal como aparecen en la naturaleza –con frecuencia, habría que añadir, en abrigos–[45]. El pintor ha añadido incluso abejas minuciosamente dibujadas en color rojo, cada una de ellas con un par de alas blancas. Algunos investigadores han considerado estas pinturas como representaciones nada problemáticas de objetos del mundo real y han supuesto que los san las pintaban porque les gustaba la miel –la cual les sigue gustando, naturalmente–. Pero ya hemos visto suficiente arte rupestre san para dudar de las interpretaciones «narrativas» simples. Dos líneas de pruebas –la neuropsicológica y la etnográfica– explican por qué algunos pintores rupestres interpretaban sus visiones naviculares de esta manera.

En primer lugar, y como ya he señalado, los estados alterados hacen que todos los sentidos, no sólo el de la vista, experimenten alucinaciones. Una experiencia auricular corriente es la de un zumbido o murmullo[46]. Al igual que los propios fenómenos entópti-

[43] Siegel (1977).
[44] Sacks (1970).

35. A-C Tres pinturas rupestres san bastante simples del mismo fenómeno entóptico. En el pasado, estas pinturas se tomaron erróneamente por representaciones de barcos que llevaron a antiguos marineros occidentales al sur de África.

cos, este tipo de experiencias auriculares están abiertas a una variedad de interpretaciones. Los chamanes amahuacas de la cuenca del Amazonas interpretan el zumbido que experimentan durante el trance como llamadas de ranas, grillos y cigarras[47]; otras personas las interpretan como viento, hilillos de agua que cae o lluvia[48]. En el sur de África parece que algunos san asociaban esta experiencia auricular con sus simultáneas alucinaciones visuales brillantes de fenómenos entópticos naviculares, y de esa forma creían que estaban viendo y oyendo al mismo tiempo abejas pululando sobre los panales.

Esta idea la confirma la línea de pruebas etnográfica, la cual, tal como pronto descubrí, ofrece una pista sobre el significado que estas imágenes pintadas pueden haber tenido para los san que las contemplaran. Los san ju/'hoansi consideran que las abejas son mensajeras de Dios y que tienen una gran cantidad de potencia[49]. Les gusta bailar cuando las abejas se agrupan en enjambre porque creen que pueden controlar y utilizar la «potencia de las abejas». También tienen un canto «medicinal», o de danza de trance, llamado «Miel». Naturalmente, no bailan realmente en un enjambre de abejas, pero es fácil entender cómo la visión y el sonido de un enjambre que zumba de forma insistente podría no sólo asociarse con un estado alterado de conciencia, sino, además, contribuir a las condiciones que inducen o intensifican un estado alterado. Por consiguiente, yo sostengo que algunos artistas-chamanes interpretaban sus experiencias visuales y auriculares combinadas como visiones de símbolos poderosos y emocionalmente cargados –abejas y miel–. Las líneas neuropsicológica y etnográfica se combinan así con rasgos del propio arte para sugerir un componente de la creencia y de la práctica chamanística san que no podría averiguarse solamente a partir de una línea.

La figura 37 nos lleva aún más lejos en las experiencias espirituales de los san y muestra otra forma de interpretar el fenómeno entóptico navicular. Ahora necesitamos distinguir más claramente entre el arco exterior parpadeante y el área interior de invisibilidad del fenómeno entóptico navicular. Aquí vemos cómo algunos artistas-chamanes interpretaban el arco exterior: dispuestas en el sentido de las agujas del reloj hay seis cabezas de antílopes que miran al espectador, los perfiles de dos alces africanos, y doce patas de antílopes. En el interior de la curva están los restos, extremadamente desvanecidos, de algunas imágenes anteriores, ahora indescifrables, y una nube

[47] Lamb (1980, p. 144).
[48] Halifax (1980, p. 32); Lame Deer y Erdoes (1980, p. 74); Neihardt (1980, p. 97); Munn (1973, p. 1(19); Chris-

36. Pinturas rupestres del fenómeno entóptico navicular interpretado como panales con abejas. En la naturaleza, los panales del sur de África adoptan esta forma.

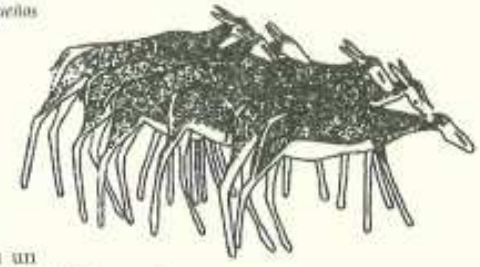
de puntos blancos. La forma general de esta pintura es comparable a las formas más sencillas que se muestran en las figuras 35 A-C, pero los parpadeantes márgenes en zigzag o denticulados han sido sustituidos por una «franja» de patas de antílopes y otros elementos.

Esta interpretación puede haberles sido sugerida a los pintores por lo que debe haber sido una visión bastante común, una que, creo yo, está representada en la elegante pintura que se muestra en la figura 38. Hay seis antílopes agrupados uno detrás de otro; se muestran las 24 patas de los seis antílopes. A aquellos chamanes de los que se creía que tenían el poder para guiar a manadas de antílopes hacia la emboscada de los cazadores que los esperaban, el arco parpadeante, junto con el zumbido inducido simultáneamente por su estado alterado de conciencia, les puede haber recordado la experiencia emocionalmente cargada de contemplar las patas, brillando intermitentemente, de antílopes al galope, muy cerca, y de escuchar el tamborileo de sus cascos. Como chamanes de las piezas de caza, ésta era la pura experiencia que buscaban en el mundo de los espíritus, donde controlaban los movimientos de las manadas de antílopes.

Para ofrecer un último ejemplo de cómo se interpretaba el fenómeno entóptico navicular, paso a la figura 39. Conecta con lo que ya he dicho acerca del «velo». Aquí tenemos una forma navicular roja y blanca, en el borde exterior de la cual hay cinco líneas blancas en zigzag. En esta pintura, un artista-chamán san se ha aproximado mucho a las representaciones realizadas por sujetos de laboratorio occidentales del arco parpadeante como líneas en zigzag. Dos figuras teriantrópicas (en parte animales y en parte humanas) surgen del arco interior y recuerdan así a las figuras que emergen de la profunda grieta de la roca en la figura 30. Una está cubierta por puntos blancos, algunos de los cuales se esparcen más allá del contorno de su cuerpo. De las espaldas de ambos teriantropos brotan penachos, de nuevo más de los que uno esperaría ver en la vida real.

37. El fenómeno entóptico navicular. Aquí, la parpadeante curva exterior se ha interpretado en forma de unas intermitentes patas de antílopes. De la forma surgen antílopes. En

38. Una pintura rupestre san de seis pequeños antílopes. La forma en la que están pintadas sus patas ayuda a aclarar la pintura rupestre de la fig. 37.



La desaparición dentro de un área de invisibilidad y la transformación en un animal están asociadas con la penetración en un vórtice que conduce al trance profundo. En un mito san del siglo XIX[50], /Kaggen, que era, él mismo, un chaman, descendió tres veces por la tierra y apareció cada vez en un lugar distinto. Tras la tercera etapa de su viaje subterráneo salió transformado en un gran alce africano macho. Parece que algunos pintores consideraron el área de invisibilidad del interior del arco del fenómeno entóptico navicular como una entrada al mundo de los espíritus y como una puerta para la transformación: en este sentido, el área de invisibilidad era comparable al vórtice.

De nuevo, arte, cosmos y experiencia espiritual se unían. Los san fundían las experiencias «abstractas» de los estados alterados con la materialidad del mundo en que vivían. El aspecto más sorprendente de esta fusión puede verse, quizá, en la manera en la que los «hilos de luz» pintados son idénticos en distintos abrigos separados por grandes distancias: la uniformidad de la anchura de la línea y del espaciado entre los puntos blancos es tan notable que algunos investigadores han pensado que todas las representaciones de la línea las debe haber hecho un único pintor, aunque sabemos que esto no puede haber sido así. Es como si hubiera un único «hilo» que une todos los abrigos: los chamanes constituían, de esta manera, una red de viaje extracorpóreo que unía a comunidades distantes y que era manifiesta en los lugares habitados por la gente.

Ahora podemos preguntarnos: si la superficie de la roca tenía importancia en tanto superficie de contacto tangible entre dos reinos, ¿qué hay de la pintura que se ponía sobre ella y de qué forma estaban la fabricación de pintura y la realización de las pinturas relacionadas con la contemplación de las pinturas?

39. Una compleja interpretación del fenómeno entóptico navicular. Obsérvense las líneas periféricas en zigzag y las dos figuras transformadas que surgen del área de invisibilidad.

Tecnología, potencia y relaciones sociales

Hoy en día es fácil pensar en la pintura como una sustancia puramente técnica, algo que uno compra en una ferretería. Pero ya he indicado que, para los san, la pintura tenía poderes especiales, en el sentido en que podía «disolver» la superficie de la roca y permitir que se filtraran imágenes de otro mundo. Siendo esto así, no es sorprendente descubrir que la fabricación de pintura no era sino una parte de una compleja cadena ritual que incluía la realización y la contemplación de imágenes. La realización de imágenes no era un hecho aislado.

Para mostrar cómo estaba situada socialmente esta cadena de operaciones identifico cuatro fases en la «producción y consumo social» de las imágenes del arte rupestre san[51]. Al hacerlo, sigo ideas desarrolladas por André Leroi-Gourhan, quien, en los comienzos de su carrera, acuñó el término *chaîn operatoire* en sus análisis de la fabricación de artefactos de piedra; otros investigadores más recientes han llevado las ideas de Leroi-Gourhan más lejos[52]. Necesitamos situar la tecnología en una matriz social. Los artefactos, incluidas las imágenes del arte rupestre, se producen dentro de un ámbito social. Es decir, las personas individuales dibujaban dentro de una «cadena de operaciones» conocida, no en el aislamiento, sino dentro del flujo de las relaciones sociales, y, como habría señalado Max Raphael, esas relaciones eran frecuentemente conflictivas.

Fase 1: adquisición de imágenes

Existían al menos cuatro contextos en los que los chamanes san adquirían profundas percepciones del mundo espiritual:

- la danza de trance,
- rituales de curación especiales,
- contemplación de arte rupestre, y
- sueños.

Cada uno de estos contextos estaba asociado con dos oposiciones relacionadas que las personas podían explotar para crear o para respaldar divisiones sociales y políticas:

- sociedad / el individuo;
- visiones socialmente aprobadas / visiones nuevas e inesperadas que los estados alterados de conciencia inevitablemente producen.

Es en estas oposiciones donde vemos un principio que adquirirá importancia en capítulos posteriores: el inevitable proceso de adaptación al espectro completo de la conciencia humana tiene que ser consensuado por la mayoría de los miembros de una

comunidad; sin tal consenso, la vida normal es imposible. Además, las maneras en las que sólo se permite a determinadas personas experimentar el extremo final de la trayectoria intensificada están socialmente reguladas.

Durante una danza de trance san, todo el mundo está de acuerdo en que los chamanes recibirán revelaciones, viajarán a otras partes del territorio, y se desplazarán a los niveles espirituales del cosmos. Este consenso separa a los chamanes de la gente corriente que no tiene sus capacidades. La sociedad se compone de aquellos que «ven» y aquellos que no «ven» –los «videntes» y los «receptores»–. Esta división tiende a reforzarse por la forma en la que los chamanes comparten visiones. Durante el transcurso de una danza, un chamán puede llamar la atención de los otros sobre lo que él o ella puede ver, quizá varios espíritus de alces, de pie en la semioscuridad, más allá de la luz del fuego. Los otros miran en la dirección indicada, y entonces también ellos ven las mismas visiones. De esa forma, se comparten las percepciones, lo que produce una comunidad de visiones y un vínculo de experiencias compartidas entre los chamanes.

Al mismo tiempo, hay fuerzas que empujan en la dirección contraria. Por muy poderosas que sean las influencias sociales moldeadoras, el cerebro humano en un estado alterado de conciencia siempre produce alucinaciones nuevas o aberrantes. En todas las sociedades, la mayoría de las personas ignoran estas diversiones del sistema nervioso porque buscan tipos específicos de visiones que les harán sentirse parte de un grupo social. Pero algunas personas captan las novedades alucinatorias y después las presentan a otros como percepciones especialmente privilegiadas que les sitúan por encima de otros, o, de forma más combativa, que ponen en tela de juicio toda la estructura social. De esta manera, la tensión entre las imágenes socializadas y las imágenes personales ofrecía una oportunidad a los artistas-chamanes san para establecer sus posiciones sociales mediante la manipulación de ciertas clases de imágenes mentales dentro de los parámetros socialmente aceptados. Además, parece seguro que esta negociación de la identidad fuera facilitada por las imágenes pintadas: las poderosas recreaciones de las visiones no podían negarse.

El segundo contexto en el que los chamanes san adquieren percepciones se conoce como una curación especial y se lleva a cabo para un individuo que está especialmente enfermo. Uno o dos chamanes pueden entrar en trance sin los cantos y las palmadas de las mujeres. En estas circunstancias, un chamán puede «ver» el interior del cuerpo de un paciente y discernir la causa de la enfermedad, quizá una flecha de enfermedad. Algunos chamanes adquieren celebridad por sus especiales capacidades para la curación y pueden ser llamados desde lugares remotos para que curen a una persona enferma. Sus capacidades especiales los separan de otros chamanes.

El tercer contexto, la contemplación de arte rupestre, probablemente también ofrecía a los chamanes percepciones que podían formar parte de sus propias experiencias en los estados alterados. La gente tiende a experimentar en sus alucinaciones lo que esperan experimentar en sus alucinaciones. Por consiguiente, probablemente existía una cierta re-

res. Como consecuencia, el arte rupestre probablemente ejerció un efecto conservador y estabilizador sobre la variedad de imágenes mentales que experimentaban los chamanes.

La función de los chamanes individuales también es evidente en las formas en las que ellos entienden los sueños, el cuarto y más personal de todos los contextos en los que obtienen visiones. Se puede recibir en sueños nuevos cantos medicinales y transmitirse a otros chamanes; hasta un no chamán puede recibir un canto medicinal y transmitirlo a un chamán que será capaz de usarlo[53]. Un notable grupo de imágenes muestra a dos alces africanos que duermen, sobre cada uno de los cuales aparentemente hay superpuesto un morral de caza transformado en una criatura voladora (fig. 40)[54]. El alce que duerme representa a los chamanes que sueñan y el resto de las imágenes muestra las transformaciones que los chamanes han experimentado. Resulta interesante que uno de los maestros san de Bleek se apodara «//Kabbo», la palabra /xam para «sueño». Él era un *!gi:xa* y hacía lluvia mientras «soñaba».

40. Un alce africano acurrucado y dormido, una de una pareja de imágenes casi idénticas que están pintadas la una junto a la otra. Superpuesto sobre él hay un morral de caza (hecho de piel de antílope) transformado en un ser con cabeza de animal. Pueden verse las orejas y los cuernos del alce sobre la joroba de su hombro. De su nariz cae la sangre del trance. Obsérvense las «tiras» pintadas para representar flechas de asta acopladas seccionadas. Del pecho de la criatura surgen tres penachos, que son los equipos que utilizan los hombres para la danza de trance, y una vara de cavar cargada con una piedra perforada (utilizada por las mujeres para invocar a espíritus).

Fase 2: la fabricación de la pintura

A comienzos de la década de 1930 Mapote, un hombre sotho que, a finales del siglo XIX, había aprendido a pintar con los san en sus abrigos, explicó a Marion How, esposa de un comisionado regional de Lesotho, cómo fabricaban pintura los san[55]. Fue un acontecimiento

[53] Biesele (1993).

notable y revelador. En primer lugar, dijo que los pintores san deseaban enormemente un tipo especial de pigmento de hematites roja conocido como *qhang qhang*. Éste brillaba y centelleaba y sólo se podía encontrar en las altas montañas de basalto. Por consiguiente, los pintores tenían que emprender una «peregrinación» a las altas cumbres de las Drakensberg si deseaban utilizar este pigmento. Los propios sotho creían que les protegía de los rayos. Mapote dijo que una mujer tenía que calentar el *qhang qhang* al aire libre bajo la luna llena hasta que estuviera al rojo vivo. Después se molía entre dos piedras hasta que quedaba reducido a un fino polvo. De esta forma, la producción de pigmento rojo era, al menos en ciertas ocasiones, una empresa colectiva. De la misma manera que los hombres y las mujeres colaboraban en la danza de trance, también cooperaban en la fabricación de pintura.

Después, el *qhang qhang* molido se mezclaba con un agente extremadamente significativo –la sangre de un alce africano al que se acababa de dar muerte–. Según dijo Mapote, el *qhang qhang* era el único pigmento que se mezclaba con sangre de alce. Como señala How, esto indica que ciertos tipos de pinturas sólo se realizaban tras una caza de alces que había tenido éxito. A principios de la década de 1980 una anciana de descendencia san, que vivía justo al sur de las Drakensberg, y cuyo padre había sido un artista-chamán, explicó que, en ciertas ocasiones, una joven acompañaba a los cazadores san[56]. Con sólo «señalar» al alce, la muchacha podía «hipnotizarlo» y llevarlo de vuelta al campamento. La anciana explicó que la sangre de alce contenía potencia y que por ello se mezclaba con la pintura. Sus palabras y acciones indicaban que una pintura realizada con sangre de alce era una especie de depósito de potencia. Mientras nosotros mirábamos, ella danzaba en el abrigo y se volvía hacia las pinturas que su padre había hecho hacía tanto tiempo. Ella levantó sus manos y dijo que el poder entraría en ella. Evidentemente, para los san las pinturas rupestres eran mucho más que simples imágenes.

Fase 3: la realización de pinturas rupestres

La delicada artesanía y la seguridad de la línea que son evidentes en todas partes del sur de África sugieren que no es probable que todos los chamanes pintaran. En algunos momentos y en algunos lugares la realización de pinturas rupestres puede haber conferido una posición social privilegiada a aquellos que poseían las destrezas necesarias[57]. Como he señalado, no parece probable que los chamanes pintaran durante un trance profundo. Es más probable que pintaran mientras se encontraban en un estado de conciencia «normal», recordando sus intensas visiones fugaces del mundo de los espíritus y realizando imágenes llenas de poder a partir de esas visiones. También es probable que el propio acto de pintar contribuyera al recuerdo, la recreación y la materialización de lo que de otro modo serían transitorios vislumbres de criaturas espirituales: los pintores no son fotocopiadoras automáticas que reproducen con exactitud imágenes mentales. De manera similar a la observación de Wordsworth sobre la poesía, el arte rupestre san debería considerarse como una intensa emoción recordada en la tranquilidad.

Desgraciadamente, no sabemos si esta fijación de las imágenes en el «velo» estaba acompañada por rituales o cómo se preparaba un artista-chamán para la tarea. Quizá, al igual que la danza en la que se adquirían las visiones, esta fijación de visiones también se considerara una ocasión apropiada para el canto de canciones medicinales que fortalecieran a los chamanes en su trabajo. Sea como fuere, parece improbable que los pintores san se parecieran lo más mínimo a los ascetas aislados de la narrativa de ficción romántica occidental.

FASE 4: EL USO DE LAS PINTURAS RUPESTRES SAN

Una vez realizadas, muchas imágenes san seguían desempeñando importantes funciones, pero desgraciadamente disponemos de poca información etnográfica acerca de lo que sucedía exactamente con estas potentes imágenes después de que hubieran sido realizadas.

Como hemos visto, la anciana que vivía al sur de las Drakensberg decía que la gente era capaz de extraer potencia de algunas de las imágenes. También decía que si una «buena» persona colocaba su mano sobre una pintura de un alce africano, la potencia que estaba encerrada en la pintura fluiría hacia el interior de esa persona, concediéndole así poderes especiales. Para demostrar cómo se hacía esto ella dispuso mis dedos de forma que toda mi mano estuviera situada sobre una pintura de un alce. Mientras lo hacía, me previno de que si una «mala» persona hacía esto, su mano se adheriría a la roca y la persona finalmente se consumiría y moriría.

La importancia de tocar las pinturas rupestres, y no sólo de contemplarlas, la confirman las manchas de pintura que se dejaban en las paredes y los techos de los abrigos y que después se frotaban, alisándolas[58]. No está claro con qué se frotaban las manchas, pero la suavidad de la roca, especialmente en el centro de las manchas, a menudo se distingue fácilmente. Numerosas pinturas de figuras humanas y de animales también han sido tocadas y la pintura untada para crear «halos» borrosos en torno a las imágenes. Del mismo modo, la realización de huellas positivas de manos probablemente estaba más estrechamente relacionada con el acto ritual de tocar la roca que con la realización de «pinturas» de manos[59]. Las pinturas san no sólo se contemplaban: también se tocaban.

Con el paso del tiempo, determinados abrigos fueron adquiriendo cada vez más potencia a medida que las imágenes se iban acumulando, una encima de la otra: las pinturas de un abrigo nunca estaban «completas». Los abrigos con mayor cantidad de pinturas probablemente se consideraban lugares de excepcional poder personal o grupal[60]. Los registros históricos sugieren que ciertos grandes abrigos que contaban con impresionantes pinturas se asociaban con «jefes» san específicos que comenzaron a surgir durante las últimas décadas de su forma de vida tradicional[61].

[58] Yates y Manhire (1991).

[59] Lewis-Williams y Dowson (1999, p. 108); Lewis-Williams y Blundell (1997).

Cuando las personas que pertenecían a una comunidad san las contemplaban o las tocaban, las imágenes pintadas habrían reforzado o cuestionado las relaciones entre los individuos san y diversos grupos dentro de la misma comunidad san: o uno había viajado al mundo de los espíritus o no lo había hecho; algunas personas podían tocar las imágenes; para otros, habría sido prudente abstenerse de tocarlas. Cuando gentes que no pertenecían a la comunidad san estaban presentes por los motivos que fueran, unas imágenes que de otro modo habrían sido divisorias, pueden, para los san, haber desempeñado una función unificadora frente al cuestionamiento que implicaban los forasteros. Por eso es siempre necesario situar las imágenes en la «cadena de operaciones» de producción-consumo con la mayor precisión posible. No debemos aislar las imágenes de la «cadena» y tratarlas como simples cifras de un código que espera ser descifrado.

Muchos significados

Hasta ahora puede que yo haya dado la impresión de que *todas* las imágenes san «decían» lo mismo y de que la idea chamanística de la realización y el uso del arte rupestre san es monolítica e insensible a matices de significado. Nada podría estar más lejos de la verdad.

Las pinturas de alces africanos, por ejemplo, se referían también a la Danza del Alce Macho que se realiza en la primera menstruación de una muchacha, a los rituales de la primera cacería de un muchacho, durante los cuales se le escarifica con grasa de alce, y a las ceremonias matrimoniales en las que se unge a una novia con grasa de alce[62]. Generalmente, la grasa de alce simbolizaba todo lo que es bueno, fértil y protector. El alce como símbolo tenía, por consiguiente, múltiples facetas. Pero si uno busca contextos pintados que representen de forma explícita, o si no, que se refieran de forma explícita a estas otras connotaciones del alce, encuentra pocos, si es que encuentra alguno. La mayoría de las imágenes se refiere explícitamente, de una manera u otra, al mundo de los espíritus. Al fin y al cabo, están inscritas en el «velo» entre el reino material y el espiritual. No obstante, parece probable que las otras resonancias del alce estuvieran presentes como una penumbra que confería riqueza y un poder adicional a las imágenes[63]. El arte rupestre san tenía, por tanto, muchos significados, y se refería de forma alusiva a diversos contextos rituales y al lugar de los seres humanos en el cosmos. No obstante, la polisemia del arte no era difusa y completamente libre: las imágenes eran parte del cosmos estratificado y estaban incorporadas en él. Hablaban fundamentalmente de ese cosmos y de las personas especiales que tenían la capacidad de atravesarlo. Su realización y contemplación estaba entrelazada en el cambiante tejido social de las comunidades san.

Sobre todo, he intentado explicar parte de la complejidad de la realización de imágenes de los san. Comencé con las formas en las que el pueblo san (en realidad, todo el

mundo) dio sentido al funcionamiento del sistema nervioso humano en su espectro de estados de conciencia y, al hacerlo, construyó un cosmos estratificado. El acceso a los niveles espirituales de este cosmos estaba restringido a aquellos que habían dominado las técnicas de lo que los san todavía llaman *!aia*, y que nosotros entendemos como estados situados en el extremo final de la trayectoria intensificada. La realización de imágenes, llevada a cabo dentro de los parámetros del cosmos estratificado, estaba íntimamente implicada en los niveles espirituales del cosmos *y* en el mundo material de los abrigos y las charcas. El arte y el entorno físico, tal como los san lo entendían, eran inseparables. La cadena de operaciones, de la que la realización de imágenes no era sino un eslabón, estaba constituida tanto materialmente como socialmente: quienes realizaban las imágenes estaban necesariamente implicados en las cambiantes relaciones sociales. Durante las últimas décadas en las que los san ocuparon sus tierras ancestrales las antiguas estructuras sociales se derrumbaron, e individuos y grupos de interés empezaron a desplegar imágenes de maneras nuevas a medida que construían nuevas identidades y distinciones sociales.

CAPÍTULO 6

Estudio de caso concreto 2: arte rupestre norteamericano

Para ofrecer un segundo estudio de un caso concreto del arte rupestre chamanístico, paso a Norteamérica –que es casi lo más lejos que es posible ir desde el sur de África–. No hay posibilidad de interacción entre las dos regiones, o de difusión de creencias religiosas de una a otra: el chamanismo norteamericano está relacionado con las expresiones circumpolares y siberianas; el chamanismo san es una expresión muy característica.

Norteamérica es un continente enorme y existen muchas tradiciones y grupos lingüísticos americanos nativos. En este capítulo, adopto una aproximación limitada y generalizada a esta diversidad, y, aunque reconozco diferencias importantes entre regiones y grupos culturales, me concentro en aspectos comunes entre comunidades que viven en el lejano oeste y en la Gran Cuenca. De este modo, sigo una larga historia de investigación antropológica norteamericana; durante un siglo se ha reconocido la unidad cultural del lejano oeste. La región comprende tres «áreas culturales» estrechamente relacionadas, tal como las define Alfred Kroeber, antropólogo norteamericano pionero que trabajó en la Universidad de California[1]. Las diferencias entre estas áreas son en su mayor parte adaptativas y están relacionadas con la subsistencia más que con las creencias. Es también en estas regiones donde se está llevando a cabo la investigación más reciente y más reveladora sobre el arte rupestre. Podría afirmarse que este enfoque geográfico es un arreglo insatisfactorio, pero el espacio limitado del que disponemos obliga al resumen. No obstante, adoptando esta aproximación puedo concentrarme en aspectos del arte rupestre norteamericano que están relacionados con los temas principales de este libro.

En el capítulo 5 realicé una serie de observaciones clave relacionadas con

- el origen neurológico del cosmos estratificado chamanístico,
- las racionalizaciones (el vuelo y el viaje submarino y subterráneo) de las sensaciones universales de los estados alterados de conciencia,

- la manifestación de visiones sobre las superficies de las rocas,
- la integración de creencia, visión y cosmos, y
- el impacto social de las visiones «fijadas».

No necesito repetir esos fundamentos aquí. En lugar de ello, pasaré directamente a las maneras en las que las observaciones que realicé en el estudio del caso concreto del sur de África emergen de nuevo a la superficie en un análisis del arte rupestre norteamericano.

Contexto histórico

Una comparación de las maneras en las que se ha conducido la investigación del arte rupestre en el sur de África y en Norteamérica revela paralelismos y diferencias que se derivan de los enfoques metodológicos que los investigadores adoptaron en los dos continentes. A diferencia del sur de África, los de Norteamérica realmente nunca dudaron tanto (a buen seguro, no *todos*) de que el arte rupestre de los cazadores-recolectores del continente estuviera relacionado de alguna manera con el chamanismo[2]. Tantas comunidades americanas nativas de cazadores-recolectores practicaban, o habían practicado, formas de chamanismo que la implicación parecía ineludible. Pero no todo estaba dicho.

Aunque en Norteamérica no existía ninguna influencia europea occidental en la persona del abate Henri Breuil, como sí la había en el sur de África, sí existía una tradición, establecida desde mucho tiempo atrás, de explicaciones basadas en la magia de caza, quizá como parte de una forma de chamanismo pero más habitualmente aislada de consideraciones más generales sobre religión, mito y sociedad[3]. No es necesario que examinemos las diversas formas de la explicación de la magia de caza: investigadores recientes han demostrado que son inadecuadas y que carecen de fundamentos etnográficos[4].

Tampoco es necesario que insistamos en la extendida creencia de que el arte rupestre norteamericano estaba relacionado con creencias astronómicas y que los propios emplazamientos controlaban el paso de las estaciones. Es cierto que la cosmología americana nativa estaba impregnada de creencias astronómicas y que algunos fenómenos celestiales aparentemente se representaban en el arte rupestre. Pero la idea de que los emplazamientos se utilizaban para observaciones de los solsticios no está etnográficamente fundamentada. Como señala el arqueólogo norteamericano David Whitley[5], los estudios sobre supuestos alineamientos se basan en «contar los aciertos e

[1] Véanse, por ejemplo, Steward (1929); Driver (1937); Newcomb y Kirkland (1967); Grant (1968); Ritter y Ritter (1972); Vastokas y Vastokas (1973); Wellmann (1978); Schaafsma (1980, 1992); Hedges (1982, 1992); Furst (1986); Conway y Conway (1990); Conway, T. (1993); York *et al.* (1993); McCreery y Malotki (1994); Ritter (1994); Turpin (1994); Haviland (1995); Boyd (1996), (1998); Stoffle *et al.* (2000). Para una descripción del chamanismo y los estados alterados de la conciencia en el noroeste del Pacífico, véase Jilek (1982).

[2] Heizer y Baumhoff (1959, p. 1962); Grant (1968).

[3] Para una discusión sobre la supuesta magia de caza en Norteamérica, véanse Conway (1995, pp. 106-108) y

ignorar los fallos». Los emplazamientos ocasionales que parecen apoyar el argumento son probablemente fortuitos.

En lugar de seguir estas y otras explicaciones que no tienen ningún fundamento etnográfico será más provechoso pasar a autores que reconocen la importancia de las creencias, los rituales y las formas de vida de los americanos nativos. Como sabiamente observa Whitley, «siempre estaremos en un terreno interpretativo más firme cuando utilicemos voces indígenas, directa o indirectamente, para guiarnos en nuestra comprensión de este arte tradicional»[6]. Sin duda, Lévi-Strauss dio en el clavo cuando escribió: «Frente al teórico, el observador siempre debería tener la última palabra, y frente al observador, el nativo»[7].

Etnografía norteamericana

A comienzos de la década de 1970 Thomas Blackburn comenzó a analizar una colección etnográfica norteamericana de comienzos del siglo XX, aunque no con el propósito específico de explicar el arte rupestre. Desde el principio, se opuso firmemente a la «verborrea ofuscadora de las aproximaciones estructuralistas a las narraciones orales»[8]. En lugar de buscar grupos de oposiciones binarias, como hizo Lévi-Strauss en su monumental y algo intimidatorio estudio de los mitos de América del Norte y del Sur, Blackburn estaba interesado en elucidar «la cuestión fundamental de las correlaciones entre las narraciones orales y otros aspectos de la cultura»[9]. Esta es, naturalmente, la aproximación metodológica que los investigadores del sur de África adoptaron cuando, a finales de la década de 1960, buscaron conexiones entre la etnografía del siglo XIX de Bleek y Lloyd y las imágenes del arte rupestre.

Para Blackburn, John Peabody Harrington ocupó el lugar de Bleek y Lloyd. Harrington fue un etnólogo y lingüista que nació en 1884; murió en 1961. Durante su pintoresca vida acumuló enormes cantidades de material de prácticamente todos los grupos lingüísticos de Norteamérica. El Smithsonian Institution, para el que trabajó durante muchos años, recopiló sus archivos tras su muerte. La mayor parte del material permanece inédito. Blackburn no fue capaz de registrar a fondo las más de 400 grandes cajas almacenadas en el Smithsonian; en lugar de ello se concentró en el trabajo de Harrington con los chumash, que vivían en la costa oeste de Norteamérica, cerca de la actual Santa Bárbara. Harrington había comenzado a trabajar con los chumash en 1912. Al igual que Bleek y Lloyd, se familiarizó con el lenguaje indígena.

Blackburn observó que «la magia y lo sobrenatural desempeñan un papel destacado en la mayor parte de las narraciones [chumash]»[10]. Esto es exactamente lo que encontra-

[6] Whitley (2000, p. 103).

[7] Lévi-Strauss (1977, p. 7).

[8] Blackburn (1975, p. xiv).

mos en la colección de Bleek y Lloyd. En realidad, es probable que toda dicotomía entre lo natural y lo sobrenatural sea una imposición occidental sobre las comunidades tradicionales de cazadores-recolectores. Otro paralelismo relacionado con éste también es importante. Blackburn halló que el «universo chumash [...] consiste en una serie de mundos situados uno encima del otro. Normalmente se describen tres de estos mundos»[11]. Este es, naturalmente, el cosmos estratificado chamanístico que describí en el capítulo 4, y que, en el capítulo 5, identifiqué entre los san. Nuevamente al igual que los san, los chumash reconocían chamanes de diversos tipos; ellos realizaban los tipos de tareas que enumeré en el capítulo 4. Como consecuencia de esta lectura de las notas de Harrington, Blackburn concluyó que el arte rupestre chumash era obra de los chamanes[12]. Partiendo de ahí, sólo había que dar un pequeño paso para suscribir el trabajo de Geraldo Reichel-Dolmatoff con los tucanos de Colombia (capítulo 4) y hallar paralelismos entre las imágenes geométricas del arte rupestre y los fenómenos entópticos de la primera fase de la conciencia alterada[13]. Otros autores norteamericanos siguieron el ejemplo; entre ellos Klaus Wellmann[14], Werner Wilbert[15] y, especialmente, Ken Hedges del Museum of Man de San Diego[16]. Este trabajo no se limitaba a los chumash; se hallaron pruebas de la representación de visiones chamanísticas por todas las Grandes Llanuras y todo el oeste norteamericano.

El trabajo neuropsicológico que desencadenó Blackburn indudablemente preparó el terreno para que se produjeran importantes progresos en la investigación sobre el arte rupestre norteamericano, pero seguía existiendo un problema metodológico; al principio, el estudio del arte rupestre norteamericano no floreció como habría cabido esperar que lo hiciera. Como señaló acertadamente Blackburn, el reto principal consiste en demostrar la existencia de vínculos entre la etnografía y otros componentes de la cultura –incluido el arte rupestre–. Lo que se necesitaba era un entrelazamiento sostenido, detallado y convincente de tres líneas de pruebas: las propias imágenes, la etnografía, y la neuropsicología. David Whitley[17] ha logrado realizar esta labor de manera notable. Actualmente, él es el autor más prolífico, perspicaz e innovador de todos los que escriben sobre el arte rupestre norteamericano.

Whitley ha demostrado que la antigua idea de que la etnografía norteamericana guarda silencio sobre la importantísima cuestión de quién realizaba el arte rupestre es incorrecta. Los autores anteriores o bien no habían percibido las referencias a veces sutiles y metafóricas, o bien sencillamente habían sido reacios a dedicar el tiempo necesario a explorar la etnografía. Las claves estaban ahí, esperando que alguien las percibiera. Ocupándose solamente de la región de la Meseta de Columbia, James Keyser y Whitley[18] enumeran 19 referencias en informes etnográficos a una asociación entre el arte rupestre y búsquedas de visiones chamanísticas (estancias solitarias durante las cuales una persona busca una visión de un animal que da poder) y nueve a chamanes que hacían personalmente arte rupestre. Existen pruebas similares en otras partes del continente, especialmente en el oeste.

[11] Blackburn (1975, p. 30).
[12] Véanse también Kroeber (1925); Grant (1965); Applegate (1975).
[13] Blackburn (1976, 1977).
[14] Wellmann (1978, 1979a, 1979b).
[15] Wilbert (1981).
[16] Hedges (1976, 1982, 1992, 1994).

Sin entrar en todos los complejos detalles de las religiones indígenas americanas nativas de esta parte del continente, me centro ahora en aquellos componentes que son relevantes para una comprensión del arte rupestre[19].

Búsqueda de visiones

Los chamanes san del sur de África no buscan lugares de aislamiento personal para contactar con un espíritu ayudante: obtienen sus visiones mientras duermen o durante una danza de trance. En contraste, la búsqueda de visiones es fundamental para las religiones chamanísticas norteamericanas, pero no todas las búsquedas de visiones las emprenden chamanes. Como veremos, en algunas comunidades, personas que no son chamanes buscan visiones que confieren poder de las mismas maneras que lo hacen los chamanes. Para ofrecer un ejemplo inicial recurro a Åke Hultkranz[20], que ha descrito la búsqueda de visiones entre los shoshones del río Wind, una comunidad que aún vive en algunos de sus territorios ancestrales en el valle del río Wind y en el Grand Teton de Wyoming.

Al principio, Hultkranz afirmaba que las visiones que otorgaban poder se obtenían originalmente en sueños, y que las búsquedas de visiones institucionalizadas eran una evolución posterior. Más adelante, aceptó las pruebas que habían reunido otros etnógrafos y se mostró de acuerdo en que la búsqueda de visiones tiene una profundidad temporal considerable[21]. De cualquier forma, la creencia de que se pueden obtener visiones en sueños o durante búsquedas de visiones no se limita a los shoshones: está ampliamente extendida en Norteamérica, y el ejemplo de los shoshones es típico de la práctica general.

El objetivo principal de un buscador de visiones es el de «ver» un espíritu animal que se convertirá en el ayudante animal del buscador y en la fuente de su poder. Entre los shoshones, un suplicante que desea una visión monta su caballo y cabalga hasta lo alto de las colinas, donde ya hay imágenes de arte rupestre. Se lava, y vestido solamente con una manta se tumba sobre una cornisa, bajo las imágenes. Su visión la induce el ayuno, soportar el frío y la falta de sueño, y el fumar tabaco alucinógeno. Algunos relatos hablan de que pueden pasar tres o cuatro días antes de que una visión se manifieste al suplicante, si es que alguna lo hace. Es difícil decir si la visión llega cuando el buscador está despierto o soñando[22]. A veces se fumó tabaco justo antes de dormir: así,

[19] Para un breve resumen de la religión y la búsqueda de visiones en Norteamérica véase Zimmerman (1996).
[20] Hultkranz (1987).

durante el sueño se experimentarían alucinaciones inducidas por drogas[23]. La gente también puede experimentar visiones espontáneas en estado de vigilia.

Es significativo que los shoshones utilicen la palabra *navushieip* para denotar tanto los sueños como la vigilia[24]. Esto también ocurre en otros grupos, como los yokuts[25]. De este modo, sus divisiones del espectro de la conciencia conceden a los sueños la misma categoría que a la vigilia para la recepción de información. (No obstante, en algunas partes de Norteamérica las «visiones de vigilia» son ignoradas.) Los sueños en los que aparecen los espíritus son más intensos que otros sueños; los shoshones dicen que mantienen tu atención y que no puedes despertar hasta que terminan. Las visiones pueden ser cambiantes: por ejemplo, un «espíritu del rayo» puede aparecer como una masa de agua, después como un ser humano, después como un animal. A menudo aparecen animales espantosos para amenazar a los suplicantes, y éstos deben hacerles frente si ha de aparecer su espíritu animal. Durante las visiones, los buscadores sienten como si abandonaran sus cuerpos: la sensación de viaje extracorpóreo.

Por toda Norteamérica, este viaje frecuentemente implica entrar por un agujero en la roca, atravesar un túnel, esquivar a diversos monstruos y ver a un personaje espiritual, el Señor de los Animales, y a sus criaturas. Tras recibir poder, el chamán puede surgir de un lugar distinto, en ocasiones a través de una fuente. Whitley observa: «"Entrar en una cueva" o roca era una metáfora para el estado alterado de un chamán; por consiguiente, las cuevas (y las rocas, más generalmente), se consideraban entradas o portales que daban acceso al mundo sobrenatural». Añade que el vuelo y la entrada en una nube eran otras metáforas del viaje chamanístico. Durante las búsquedas de visiones los chamanes norteamericanos a veces sangraban por la nariz y la boca[26]. Llaman la atención los paralelismos con las descripciones del sur de África acerca del viaje extracorpóreo alucinatorio. La entrada en la roca, el desplazamiento a través de un túnel, encuentros con espíritus y animales, la aparición en otro lugar a través del agua, el vuelo, y la hemorragia nasal son experiencias comunes a ambos continentes.

Algunos informes etnográficos indican que la gente americana nativa creía que las imágenes de arte rupestre no las hacía el buscador, sino espíritus normalmente llamados «niños del agua», «niños de la roca», o «enanos de la montaña». Estos espíritus eran espíritus ayudantes de chamanes especialmente poderosos: sólo podían verse en un estado alterado de conciencia. Un chamán estaba tan íntimamente identificado con su espíritu ayudante que, como señala Whitley[27], decir que una imagen de arte rupestre la había hecho un «niño de la roca» era lo mismo que decir que el propio chamán la había hecho. Para ilustrar esta cuestión Whitley cita a Harold Driver[28]: un informante americano nativo le contó a Driver que los emplazamientos de arte rupestre habían sido creados por chamanes que «pintaron sus espíritus *(anit)* sobre rocas "para mostrarse a sí mismos, para que la gente viera lo que habían hecho". El espíritu debe aparecer primero en un sueño»[29].

[23] Whitley (2000, p. 77).
[24] Hultkrantz (1987, p. 53)
[25] Gayton (1948).
[26] Whitley (2000, pp. 79-80).

Maurice Zigmond[30] descubrió que, entre los kawaiisu del centro-sur de California, se creía que un espíritu llamado Niño de la Roca habitaba en la roca y hacía pinturas rupestres. Si uno volvía a un emplazamiento de arte rupestre y descubría que habían aparecido más imágenes desde su última visita, se decía que éstas eran obra del Niño de la Roca. Si uno tocaba una pintura rupestre y después se frotaba los ojos, podía producirle como consecuencia insomnio y la muerte. De este modo, las imágenes poseían un poder inherente, de forma bastante similar a las del sur de África: no eran simplemente pinturas.

En una fecha tan temprana como la década de 1870 J. S. Denison relató que un hombre klamath le había contado que las pinturas rupestres «las hacían médicos indios [chamanes] e infundían miedo al poder sobrenatural del médico»[31]. De igual modo, un informe de 1900 relata que, entre los thompson, «destacados chamanes hacían pinturas rupestres»[32], y en la década de 1920 Glenn Ranck halló que «una noche un curandero [chamán] wishram utilizó un poder invisible para pintar una pictografía durante la noche. A la mañana siguiente se le encontró en trance al pie de la pictografía»[33]. Este tipo de informes podrían multiplicarse por muchas veces: la conexión entre los chamanes norteamericanos y el arte rupestre es incuestionable. Pero la comprensión de ello es sólo el principio –no el final– de la investigación.

Las búsquedas de visiones no eran acontecimientos únicos. Los chamanes normalmente repetían las búsquedas a lo largo de toda su vida. Creían que su poder podía aumentarse de esta manera. Cuando un chamán había recibido una visión en un sueño se despertaba y se concentraba en ella para no olvidarla. Al amanecer iba a la colina para experimentar más sueños. Cuando había recibido suficientes revelaciones, entraba en su «escondite de chamán» para hablar con su espíritu ayudante.

Las cuevas de los chamanes

El término «escondite de chamán» lo acuñó Anna Gayton para referirse a los emplazamientos de arte rupestre de los yokuts[34]; otros grupos californianos utilizaban los términos «cueva de médico», «cueva de espíritu ayudante» y «casa medicinal de chamán». Estos escondites estaban situados en abrigos, o, allí donde no hay abrigos, en cordilleras de poca altura. La palabra «escondite» la sugirió la presencia, en estos lugares, de avíos pro-

[27] Whitley (2000, p. 76).
[28] Zigmond (1986, pp. 406-407).
[31] Citado por Keyser y Whitley (2000, p. 20).
[32] Citado por Keyser y Whitley (2000, p. 20).

pios de chamanes –sus trajes rituales, manojos de talismanes, plumas y otros accesorios–. Los abrigos estaban normalmente adornados con imágenes de arte rupestre.

En California, parece que los emplazamientos usados como escondite eran de propiedad individual y podían pasarse de una generación a otra. Por otro lado, en la Gran Cuenca, los emplazamientos eran utilizados por muchos chamanes. Algunos emplazamientos de esta región se hicieron célebres por su poder, y los chamanes todavía viajan grandes distancias para buscar visiones en ellos, a veces desde tan lejos como el norte de Utah[35]. El motivo principal en esta área es el carnero de las Montañas Rocosas, que era un espíritu ayudante para los chamanes de la lluvia.

Se creía que el verdadero escondite se encontraba *dentro* de la roca, que se abriría para admitir al chamán. Los yokuts decían que las aberturas eran invisibles para los no chamanes, por muy cuidadosamente que las buscaran[36]. No ha de sorprender que fuera a través de estas aberturas que los buscadores de visiones entraran en el reino espiritual. Gayton, que trabajó entre los yokuts en la década de 1930, describió una búsqueda de visiones en un escondite:

> Cuando un hombre había soñado lo suficiente [en su preparación para recibir poder], todos los animales de su parte se reunían en una colina cercana a un escondite. El hombre también estaba allí, y los animales abrían el [emplazamiento], diciéndole que entrara. Él permanecía allí durante cuatro días. Nadie sabía dónde estaba, y a menudo la gente salía en su busca. Mientras estaba en el [emplazamiento] los animales le decían lo que tenía que hacer. Le daban canciones y danzaban con él toda la noche. Ellos le daban sus insignias: «Éstas aparecían con él, nadie sabía de dónde...». Después de cuatro días, los animales le hacían salir...[37]

La forma precisa en la que puede generarse la experiencia de entrar en la roca se le hizo evidente al arqueólogo norteamericano Thor Conway cuando estaba en un emplazamiento de arte rupestre californiano conocido como Salinan Cave:

> Pinturas rojas y negras rodean dos pequeños orificios perforados en las caras de las paredes por fuerzas naturales. A medida que contemplas fijamente estas vías de entrada a otro reino, de repente –y sin control voluntario– las pictografías quiebran la realidad visual artificial que suponemos... De repente, las pinturas que rodean las cavidades horadadas en la pared comenzaron a latir, atrayéndonos hacia su interior. Los efectos añadidos –un escenario de pesadilla, luz de hoguera, sombras danzando en las paredes, y el resonar de cantos aborígenes– podrían inducir experiencias aún más profundas[38].

[35] Whitley (2000, p. 90).
[36] Whitley (2000, p. 83).
[37] Whitley (2000, p. 83), entre paréntesis en Gayton.

Es muy probable que esas pinturas san que parecen entrar y salir de las paredes de los abrigos cobraran vida y atrajeran de forma similar a los chamanes a través del «velo» hacia el reino de los espíritus.

Otros informes muestran que el emplazamiento del escondite de un chamán también se denominaba *mawyucan* –«lugar de torbellino»– porque a la capacidad de un chamán para volar a veces se la denominaba «poder de torbellino». Entre algunos grupos, la palabra usada para referirse al torbellino era un sinónimo de espíritu ayudante. En el Parque Nacional de Sequoia, en el sur de Sierra Nevada, un emplazamiento de arte rupestre se conocía como *pahdin*, que significa «lugar para hundirse», una referencia a caer bajo el agua y a ahogarse[39].

Una comparación de estos informes con el relato de K"au Jirafa (capítulo 5) de cómo su ayudante vino y le llevó bajo tierra y bajo el agua, de cómo se le enseñó a cantar canciones especiales, y de cómo experimentó la presencia de muchos animales, revela paralelismos que podrían multiplicarse si dispusiéramos de suficiente espacio para analizar otros informes norteamericanos –y, en realidad, informes de todas partes del mundo–. En tales descripciones es posible discernir racionalizaciones de experiencias generadas por la neurología del cerebro humano en estados alterados de conciencia. No se me ocurre otra manera de explicar las similitudes: son el producto del sistema nervioso humano en estados alterados de conciencia, procesados culturalmente pero que no obstante siguen derivando, de manera reconocible, de la estructura y el funcionamiento electroquímico del sistema nervioso.

Ceremonias de pubertad

Hasta ahora me he centrado en las visiones chamanísticas. No obstante, el arte rupestre norteamericano también está asociado con otro tipo de búsqueda de visiones. Entre los quinault de Puget Sound, los muchachos hacían pinturas rupestres de monstruos acuáticos míticos que veían en visiones[40]. En el sur de California, asimismo, las ceremonias de pubertad culminaban en la realización de pinturas rupestres. Durante los rituales del sur de California los muchachos y las muchachas aprendían verdades religiosas y morales y el comportamiento correcto. También ingerían alucinógenos, estramonio para los muchachos y tabaco para las muchachas. En el clímax de los rituales, los iniciados participaban en una carrera a una roca determinada. Se creía que el ganador de una carrera gozaría de longevidad. Tras la carrera, los iniciados realizaban imágenes de arte rupestre sobre la roca. Los chamanes supervisaban los rituales tanto de los muchachos como de las muchachas.

Las imágenes de las muchachas contenían dibujos geométricos rojos que incluían cadenas de diamantes y líneas en zigzag; se decía que ambas representaban serpientes de cascabel, las cuales estaban culturalmente aceptadas como espíritus ayudantes para

las muchachas (lám. 11). Estos dibujos se correspondían con unos que se pintaban en los rostros de las muchachas. Whitley halló que la última ceremonia de este tipo se celebró en la década de 1890[41].

Los rituales de iniciación de los muchachos habían cesado anteriormente en el siglo XIX y no están tan bien documentados. No obstante, parece que seguían el mismo patrón que la ceremonia de las muchachas y que también culminaban en la realización de pinturas rupestres. Una temprana descripción indica que los motivos de los muchachos incluían círculos, curvas empalmadas, y una figura humana (fig. 41)[42].

41. Arte rupestre del oeste de Norteamérica realizado como parte de los rituales de pubertad de los muchachos. Las imágenes son diferentes de las que hacen las muchachas en sus rituales de pubertad.

Un aspecto fundamental de estos rituales es que los muchachos y las muchachas se centraban en fenómenos entópticos distintos. Ambos sexos habrían tenido el potencial neurológico de ver toda la variedad de fenómenos entópticos, y podemos estar bastante seguros de que las formas entópticas de los muchachos habrían aparecido y desaparecido en las visiones de las muchachas y viceversa. Pero la orientación proporcionada por los chamanes que dirigían los rituales incitaba a cada sexo a centrarse en lo que se consideraban sus imágenes apropiadas. La misma distinción de género en el uso de motivos es evidente en los dibujos de las fundas para las cabeceras de las cunas de los bebés; estaba ampliamente aceptada y reconocida[43].

Vemos de nuevo que el enfoque neuropsicológico no sugiere de ninguna manera una conexión mecánica entre imágenes mentales y pintadas. Unas intervenciones culturales seleccionan objetos del repertorio completo de las imágenes mentales potenciales, y este proceso de selección tiene lugar dentro de una comunidad social: el espectro de la conciencia es solamente una de las materias primas que la sociedad utiliza para construirse a sí misma mediante la intervención de los individuos.

Whitley señala que estas ceremonias de pubertad eran una parte fundamental de un sistema de creencias chamanísticas. Como ya he comentado, las ceremonias eran supervisadas por poderosos chamanes que actuaban recíprocamente con los iniciados durante sus trances inducidos por drogas para asegurarse de que experimentaran las visiones culturalmente aprobadas. Además, los iniciados recibían espíritus ayudantes durante estos rituales y después los pintaban sobre las rocas.

Estos paralelismos entre los rituales de pubertad y las búsquedas de visiones explican por qué algunos investigadores distinguen entre «chamánico» y «chamanístico»[44]. Para ellos, «chamánico» se refiere al comportamiento y las experiencias de los chamanes; por otro lado, «chamanístico» se refiere a una gama más amplia de comportamientos, como, por ejemplo, el papel de los chamanes en algunos rituales de pubertad de Norteamérica. Podría decirse que la danza de trance de los san es «chamánica» y que la Danza del Alce Macho de las muchachas es «chamanística». En la Danza del Alce Macho un anciano chamán imita el comportamiento de la época de celo del alce macho, mientras las mujeres imitan el del alce hembra. Se dice que en el clímax de la danza, el antílope epónimo llega corriendo ante las bailarinas. Éstas tienen miedo, pero el chamán que adopta el papel del alce macho las tranquiliza: él dice que ésta es una «cosa buena» que viene de dios[45]. La aparición del espíritu del alce es, así, «chamanística» más que específicamente «chamánica».

Metáforas en el cerebro

Esta breve visión general no tiene en cuenta las variaciones locales en los motivos del arte rupestre norteamericano que pueden haber tenido significados distintos, aunque probablemente relacionados. Sin duda, los investigadores siempre deberían guardarse de buscar similitudes a expensas de las diferencias. Pero la asociación general de gran parte del arte rupestre norteamericano con las visiones chamanísticas no debería ig-

[41] Whitley, comentario personal.

norarse. Proporciona una base para el análisis de las variantes locales. Además, la incuestionable pintura de visiones en el arte rupestre norteamericano (y san) es claramente relevante para nuestra exploración del arte del Paleolítico superior: las personas que hicieron arte rupestre en Norteamérica (y en el sur de África) y las que hicieron arte en el Paleolítico superior tenían los mismos sistemas nerviosos.

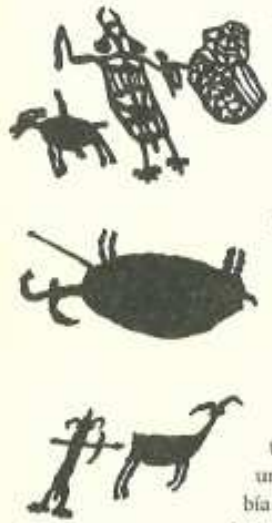
Como he señalado, algunos arqueólogos norteamericanos han comprendido el valor de las pruebas múltiples y han comenzado a entrelazar las líneas de pruebas etnográfica y neuropsicológica, con notables resultados. En particular, Whitley ha aplicado sistemáticamente el modelo neuropsicológico (capítulo 4) al arte rupestre norteamericano.

Él ha demostrado que siete de las formas entópticas de la Fase 1 están presentes en el arte rupestre de la Gran Cuenca y en otros lugares (cuadrículas, líneas paralelas, enjambres de puntos, líneas en zigzag, curvas catenarias encajadas, filigranas y espirales)[46]. Además, ha encontrado pruebas de las tres fases de transición a lo largo de la trayectoria intensificada de la conciencia alterada[47]. Se recordará que en la Fase 1 los sujetos ven fenómenos entópticos; en la Fase 2 los interpretan como objetos importantes; en la Fase 3 experimentan y participan en alucinaciones plenamente desarrolladas, aunque pueden persistir fenómenos entópticos de forma periférica o integrados con visiones de animales y personas. Whitley reitera una importante observación que hicimos Dowson y yo cuando formulamos por primera vez el modelo neuropsicológico en 1988[48]: «Sin este modelo, algunos rasgos del arte (como la corriente asociación y yuxtaposición de motivos geométricos y figurativos) seguirían siendo un enigma»[49]. También observa que el hecho de que los motivos sugeridos por el modelo (y derivados de condiciones de laboratorio) se correspondan con exactitud con los del arte rupestre proporciona una «prueba científica de la interpretación etnográfica del arte rupestre, su origen en los estados alterados de conciencia»[50].

Tomando este tipo de comparación como punto de partida, Whitley analiza las maneras, ampliamente relatadas en informes, en las que los efectos visuales, somáticos y auriculares de los estados alterados se interpretan en Norteamérica. Llega a la conclusión de que hay un «repertorio simbólico chamanístico» que incluye alucinaciones de

- morir/dar muerte,
- agresión/lucha,
- ahogarse/caer bajo el agua,
- vuelo,
- excitación/relación sexual, y
- transformación corporal.

[46] Whitley (2000, p. 107).
[47] Whitley (2000, pp. 105-123).
[48] Lewis-Williams y Dowson (1988, p. 215).
[49] Whitley (2000, p. 108).



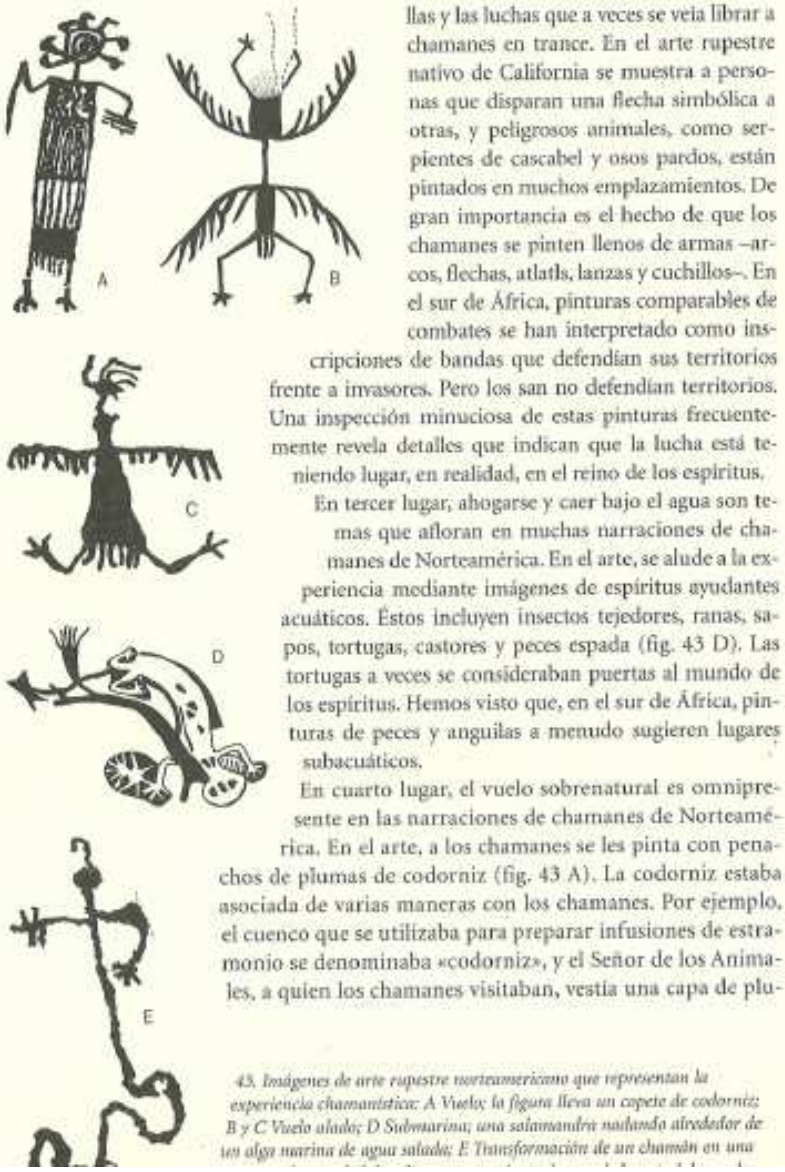
42. El acto de dar muerte a un carnero de las Montañas Rocosas estaba asociado con la producción de lluvia. Cuando un chamán daba muerte a un carnero, en realidad se estaba dando muerte a sí mismo.

En esta lista, Whitley reúne las maneras de racionalizar estados alterados de conciencia que ya hemos analizado en capítulos anteriores y añade otras nuevas e importantes (figs. 42, 43). A mi vez, voy a examinarlas brevemente y a comentar algunos paralelismos con los san del sur de África.

Al igual que en la religión y el arte san del sur de África, también en Norteamérica se dice que los chamanes «mueren» cuando entran en trance. «Las actividades de un chamán como hechicero, o su propio acto consciente de entrada en el mundo sobrenatural, constituían una especie de "dar muerte"»[51]. Además, cuando un chamán de la lluvia numic hacía lluvia, se decía que había dado muerte a un carnero de las Montañas Rocosas. Es decir, que se daba muerte a sí mismo porque en el reino sobrenatural él era un carnero de las Montañas Rocosas. Quizá lo más interesante sea el hecho de que más del 95 por ciento de los carneros de las Montañas Rocosas grabados por todo el desierto de Mojave tienen grandes colas levantadas –a diferencia de los animales reales, que tienen colas pequeñas y colgantes (fig. 42)–. Un carnero de las Montañas Rocosas levanta su cola en dos circunstancias: la muerte y la defecación. Por tanto, parece probable que prácticamente todos los grabados de carneros de las Montañas Rocosas representen a animales muertos o moribundos. De igual modo, en el sur de África, a muchos alces africanos se les representa muertos. Cuando le hablaba a Joseph Orpen, el hombre san llamado Qing dijo que los chamanes «se echaban a perder», esto es, que «morían», al mismo tiempo que los alces, y que eran las danzas lo que hacían que esto les sucediera tanto a los hombres como a los antílopes. Finalmente, en Norteamérica, la hemorragia nasal se asociaba comúnmente con la muerte física y la entrada en el mundo de los espíritus, como ocurría en el sur de África.

La idea de agresión y lucha, la segunda metáfora de Whitley, está claramente relacionada con la metáfora de la muerte. Una asociación de la lucha con los chamanes norteamericanos la sugiere, por ejemplo, el término yokuts *tsesas* que significa espíritu ayudante, talismán de chamán, y cuchillo de piedra[52]. Además, entre algunos grupos del centro-sur de California las palabras para *chamán, oso pardo* y *asesino* eran intercambiables[53]. La violencia potencial de la experiencia del trance era manifiesta en las bata-

[51] Whitley (2000, p. 110).



43. Imágenes de arte rupestre norteamericano que representan la experiencia chamanística: A Vuelo; la figura lleva un capote de codorniz; B y C Vuelo alado; D Submarino; una salamandra nadando alrededor de un alga marina de agua salada; E Transformación de un chamán en una

llas y las luchas que a veces se veía librar a chamanes en trance. En el arte rupestre nativo de California se muestra a personas que disparan una flecha simbólica a otras, y peligrosos animales, como serpientes de cascabel y osos pardos, están pintados en muchos emplazamientos. De gran importancia es el hecho de que los chamanes se pinten llenos de armas –arcos, flechas, atlatls, lanzas y cuchillos–. En el sur de África, pinturas comparables de combates se han interpretado como inscripciones de bandas que defendían sus territorios frente a invasores. Pero los san no defendían territorios. Una inspección minuciosa de estas pinturas frecuentemente revela detalles que indican que la lucha está teniendo lugar, en realidad, en el reino de los espíritus.

En tercer lugar, ahogarse y caer bajo el agua son temas que afloran en muchas narraciones de chamanes de Norteamérica. En el arte, se alude a la experiencia mediante imágenes de espíritus ayudantes acuáticos. Éstos incluyen insectos tejedores, ranas, sapos, tortugas, castores y peces espada (fig. 43 D). Las tortugas a veces se consideraban puertas al mundo de los espíritus. Hemos visto que, en el sur de África, pinturas de peces y anguilas a menudo sugieren lugares subacuáticos.

En cuarto lugar, el vuelo sobrenatural es omnipresente en las narraciones de chamanes de Norteamérica. En el arte, a los chamanes se les pinta con penachos de plumas de codorniz (fig. 43 A). La codorniz estaba asociada de varias maneras con los chamanes. Por ejemplo, el cuenco que se utilizaba para preparar infusiones de estramonio se denominaba «codorniz», y el Señor de los Animales, a quien los chamanes visitaban, vestía una capa de plumas de codorniz[54]. A los chamanes también se les pinta con patas de pájaro (fig. 43 B, C). A veces se pintaban codornices y otros pájaros, frecuentemente sentados sobre las cabezas de los chamanes. Whitley también afirma que los círculos concéntricos, frecuentemente asociados con figuras chamanísticas, aluden al vuelo y significan que éste era un «concentrador de poder»[55]. De igual modo, en el sur de África, el vuelo y los pájaros se asocian frecuentemente con imágenes de chamanes[56].

En quinto lugar, la excitación sexual es un tema importante que Whitley añade a la lista. En Norteamérica, el poder sobrenatural estaba asociado con la potencia sexual, y se creía que los chamanes eran especialmente viriles. Los emplazamientos de arte rupestre eran vaginas simbólicas, y la entrada en la pared de un emplazamiento de arte rupestre era, de este modo, semejante a la relación sexual. La excitación sexual y las erecciones de pene están asociadas tanto con estados alterados de conciencia como con el acto de dormir. En el sur de África, gran número de figuras son itifálicas. Generalmente –y de forma bastante vaga– se ha considerado que este rasgo se refiere a la «masculinidad», pero los contextos pintados de las figuras parecen confirmar que, al igual que en Norteamérica, la excitación sexual era una metáfora para estados alterados de conciencia.

La transformación corporal, la última metáfora de Whitley, es tan común, tanto en Norteamérica como en el sur de África, que apenas necesita mayor comentario. En ambos continentes los chamanes se funden con animales y experimentan distorsiones corporales (fig. 43E).

Esta lista de metáforas –de racionalizaciones de estados alterados de conciencia– presenta una mezcla de experiencias somáticas, auriculares, visuales y mentales asociadas con el trance. Las similitudes que he bosquejado demuestran que unos acontecimientos neurológicos fundamentales pueden interpretarse de diversas maneras, pero también que es probable, no obstante, que estos acontecimientos se vean de determinadas formas. En la base de todas estas experiencias chamanísticas está el concepto de poder sobrenatural y las formas en las que éste puede controlarse en estados alterados de conciencia.

Cuarzo y poder sobrenatural

Uno de los hallazgos más fascinantes que han aparecido en la investigación reciente sobre el arte rupestre norteamericano tiene que ver con un vínculo entre la manera en la que se picaban, o martilleaban, los grabados en la roca y una manifestación de poder sobrenatural. Para demostrar este vínculo, Whitley y cuatro de sus compañeros centraron su atención en un emplazamiento del desierto de Mojave conocido como Sally's Rock Shelter. Hallaron fragmentos de cuarzo esparcidos entre las rocas grabadas; se habían utilizado como piedras-martillo. También había guijarros de cuarzo blanco, de aproximadamente 12 cm de longitud, encajados en grietas entre cantos rodados (lám. 10). Es co-

[54] Whitley (2000, p. 115).

rriente hallar ofrendas de abalorios, estacas, flechas, semillas, bayas y piedras especiales en emplazamientos de búsqueda de visiones.

Éste no es, en absoluto, el único emplazamiento de arte rupestre asociado con el cuarzo; esta piedra está ampliamente asociada con el chamanismo. Por ejemplo, Bob Rabbit, el último chamán numic de la lluvia que se conoce, usaba cristales de cuarzo en sus ceremonias de control del clima, y se creía que los cristales estaban habitados por espíritus[57]. Más concretamente, hay informes que demuestran que los buscadores de visiones chamanísticas del desierto del Colorado «rompían rocas de cuarzo blanco, en la creencia de que el elevado poder espiritual contenido en ellas sería liberado y entraría en su cuerpo»[58]. La presencia de fragmentos de cuarzo dispersos en Sally's Rock Shelter fue, aparentemente, consecuencia de esta práctica.

El motivo de la práctica de romper el cuarzo parece ser que, cuando se frota una piedra de cuarzo contra otra, éstas generan una luz brillante, semejante a un rayo. La triboluminiscencia, que es como se conoce a esta característica, se convirtió en una manifestación de poder sobrenatural. Aunque golpear cuarzo contra basalto en el acto de realizar una imagen no activa la triboluminiscencia, los fragmentos de cuarzo esparcidos que se han encontrado en emplazamientos de arte rupestre indican la importancia del mineral como contenedor intrínseco de poder. He aquí otro ejemplo de rituales que se realizaban en emplazamientos de arte rupestre.

Imágenes en sociedad

Una cuestión importante que surge a partir de este análisis y del capítulo 5 es que las percepciones profundas de los chamanes son aceptadas por sus comunidades. Personas que jamás se han desplazado hasta el final del espectro intensificado creen, no obstante, en un cosmos estratificado, aceptan que los chamanes son capaces de viajar entre sus niveles, y respetan las imágenes rupestres (independientemente de si les está permitido verlas o no) como materializaciones de visiones sobrenaturales o sueños. ¿Por qué se muestra la gente tan sumisa? Hay varias razones. En primer lugar, pueden haber tenido alguna visión fugaz, alguna impresión, del mundo de los espíritus en sus propios sueños. En ausencia de cualquier conocimiento acerca de la neurología humana, los sueños les proporcionan una prueba personal, y realmente indiscutible, de la existencia de un reino espiritual. Puede que este mundo de los espíritus sea el coto vedado de los chamanes, pero puede invadir de forma desconcertante las mentes de la gente normal. El conjunto de la sociedad se ve, de este modo, atraído hacia la forma chamanística de ver las cosas. El chamanismo no es solamente un componente de la sociedad: por el contrario, se puede decir que el chamanismo, junto con su cosmos estratificado, es la estructura general de la sociedad.

En este contexto, podemos preguntarnos qué impacto tenían las imágenes de arte rupestre en las comunidades nativas de Norteamérica. Hasta ahora, esta es una línea de

investigación que no se ha seguido demasiado en Norteamérica, aunque Whitley ha analizado la función social del chamanismo y el arte rupestre en la parte oeste de la Gran Cuenca[59]. Como hemos visto, él ha demostrado que dar muerte a un carnero de las Montañas Rocosas era una metáfora de hacer lluvia. Cuando la gente de esta región pasó a una economía basada en la recolección de semillas, la producción de lluvia adquirió aún más importancia. Whitley sostiene que este cambio debe contemplarse en el contexto de dos sistemas de desigualdad: los hombres por encima de las mujeres, y los chamanes por encima de los varones no chamanes. Whitley afirma que el arte rupestre estaba implicado en esfuerzos por mantener la asimetría de género y en la creciente organización política de la región. Los paralelismos con las funciones de los chamanes y su arte rupestre en el sur de África, especialmente durante la época socialmente turbulenta del periodo colonial, son lo suficientemente evidentes. El arte rupestre se convierte en un instrumento de discriminación social, como Max Raphael, mucho tiempo atrás, afirmó que había sucedido durante el Paleolítico superior en Europa occidental.

Una de las diferencias sociales más notables entre el chamanismo del sur de África y el de Norteamérica tiene que ver con el secretismo. En el sur de África, los san generalmente son abiertos acerca de sus creencias. Tras sus viajes chamanísticos al reino espiritual y a otros lugares en el nivel en el que vive la gente, los chamanes relatan sus experiencias a todos: a todos los hombres, mujeres y niños se les permite escuchar –en realidad, todo el mundo está ansioso por enterarse qué está sucediendo en el mundo espiritual–. Como descubrieron Wilhelm Bleek y Lucy Lloyd en el siglo XIX, y como hemos descubierto muchos antropólogos que hemos trabajado en el desierto de Kalahari en los siglos XX y XXI, los san se muestran deseosos de que todo el mundo sepa lo que ellos creen y experimentan. Cuando yo estuve en el Kalahari, algunos de los ju'/hoansi le dijeron a Megan Biesele que comprobara lo que yo estaba anotando: ellos querían que el mundo lo supiera todo.

En contraste, gran parte de la actividad chamanística en Norteamérica se llevaba a cabo en secreto. El grado de secretismo varía de un grupo a otro. Trabajando en 1948 entre los shoshones, Hultkranz descubrió que, aunque eran más abiertos acerca de sus creencias y experiencias religiosas que los indios de las Grandes Llanuras, se mostraban reacios a revelar los detalles de sus visiones excepto a parientes cercanos y a amigos[60]. En el pasado, también iniciaban cacerías. Los lugares en los que los chamanes shoshoni obtienen sus visiones se consideran sitios poderosos, llenos de espíritus, a los cuales es mejor evitar. Los shoshones fueron nómadas en el pasado, y por consiguiente los lugares sagrados están esparcidos por todo su territorio: había una red de lugares sagrados a través del paisaje.

Los chamanes norteamericanos llevaban a cabo sus búsquedas de visiones en lugares remotos, lejos de las relaciones sociales habituales. Se creía que los emplazamientos de arte rupestre estaban protegidos por poderes sobrenaturales, enjambres de insectos, y luces misteriosas[61]. Si estaban cerca de asentamientos, todos aquellos que no eran chamanes los evi-

[59] Whitley (1994).
[60] Hultkranz (1967, p. 52).

taban. Este aislamiento separaba a los chamanes, física y simbólicamente, de la gente normal. Eran reacios a hablar sobre lo que «veían» en estos lugares aislados o a revelar la identidad de sus espíritus ayudantes[62]. Este secretismo creaba un aura de miedo: la gente no sólo respetaba a los chamanes, también los temía. El conocimiento es poder. En la década de 1870 Denison observó que las pinturas rupestres de los chamanes klamath «infundían miedo al poder sobrenatural del médico»[63]. De hecho, los chamanes tenían la capacidad de causar daños a personas que les desobedecían o que no cumplían las normas religiosas. Las imágenes quedaban como señales indiscutibles del temible poder de los chamanes.

Las personas que no eran chamanes percibían los propios emplazamientos, los escondites de los chamanes, como lugares de gran riqueza. Ellos destacaban las riquezas, así como el peligro, de estos lugares. Whitley destaca que las percepciones que los no chamanes tenían de los escondites «probablemente se derivaban de la tensión entre los chamanes y los no chamanes, basada en la riqueza material, la malevolencia potencial y la naturaleza sexualmente depredadora que se percibía en algunos chamanes»[64]. De esta manera, las manifestaciones materiales de las actividades de los chamanes –las imágenes de arte rupestre y los escondites de los chamanes– cumplían una función en el establecimiento de las relaciones sociales y en hacer que parecieran parte del orden natural de las cosas. Las creencias acerca del poder de las imágenes, respaldadas por los propios sueños de las gentes, hacían que las posiciones poderosas de los chamanes en la sociedad parecieran inevitables. Mediante la realización de poderosas imágenes derivadas del mundo de los espíritus los chamanes creaban y establecían sus posiciones sociales: ellos sabían que las imágenes tendrían sobre otros el efecto que de hecho tenían. Al igual que sucedía con los san, las imágenes rupestres de Norteamérica seguían, de ese modo, cumpliendo una función tras haber sido realizadas.

Cuando Anna Gayton analizó la relación entre los jefes y chamanes de los yokuts y de los mono descubrió un sistema de alianzas entre la autoridad secular y la espiritual[65]. Un jefe podía aumentar su riqueza mediante una estrecha relación con un chamán, y el chamán, a su vez, podía reclamar la protección de su jefe. La riqueza derivaba en gran medida de la ceremonia de luto anual; las personas ricas que se negaban a contribuir a este acontecimiento corrían peligro de ser objeto de un ataque espiritual por parte del chamán del jefe. El conflicto, a veces encarnizado, entre linajes de descendencia, también involucraba tanto a jefes como a chamanes. Sin duda, la religión no estaba separada de la política o de las pugnas por el poder.

Ahora podemos preguntarnos: ¿existía este tipo de relación, junto con el duradero impacto social de las imágenes del arte rupestre mucho tiempo después de que se hubieran realizado, también en las imágenes subterráneas ocultas de la Europa occidental del Paleolítico superior? Para comenzar a responder a esta pregunta necesitamos retroceder a la transición del Paleolítico medio al superior y pensar en las circunstancias en las que los seres humanos comenzaron a hacer pinturas en un principio.

[62] Whitley (2000, p. 78).
[63] Whitley (2000, p. 20).
[64] Whitley (2000, p. 83).

CAPÍTULO 7

Un origen de la realización de imágenes

Los estudios de casos concretos, como los dos que he ofrecido en los capítulos 5 y 6, enriquecen enormemente nuestra comprensión de las maneras en las que los seres humanos no sólo se enfrentan al espectro completo de la conciencia cambiante, sino que también la explotan de forma activa. La etnografía aporta la carne y la vida al esqueleto –la estructura– que proporciona la neuropsicología. Pero incluso los dos estudios que he presentado demuestran que las simples analogías etnográficas aisladas pueden ser decididamente engañosas. La búsqueda solitaria de visiones, por ejemplo, que es tan importante en el chamanismo norteamericano, está ausente en su réplica san del sur de África, y esta diferencia apunta a unas relaciones sociales diferentes entre los chamanes y sus comunidades.

Por encima de todo, vemos que la inteligencia es, sin duda, importante. Pero es en las maneras en las que la gente entiende la conciencia cambiante donde la cosmología, las experiencias cosmológicas, las ideas sobre reinos sobrenaturales, y el arte se unen. Naturalmente, cuando pasamos al Paleolítico superior no existe etnografía, y tenemos, por así decirlo, que disponer de otro modo nuestras líneas de pruebas.

Cambio entrelazado

Puede que el rasgo más llamativo del Paleolítico superior de Europa occidental, uno que comentan muchos autores, sea el notable aumento en la velocidad del cambio. Comparado con el Paleolítico medio que lo había precedido, sucedieron muchas cosas en un periodo de tiempo relativamente breve. Hemos observado una mayor diversidad en los tipos de materias primas utilizadas para la fabricación de artefactos, la aparición de nuevos tipos de utensilios, el desarrollo de estilos regionales de utensilios, estrategias de caza socialmente y cognitivamente más sofisticadas, patrones de asentamiento organizados, y amplio comercio de artículos especiales.

ralmente, de imágenes muebles y parietales. Está claro que todas estas áreas de cambio eran interdependientes, estaban entrelazadas. No eran unas cuantas «invenciones» dispares realizadas por individuos especialmente inteligentes; más bien, eran parte del propio tejido de una sociedad dinámica. Al mismo tiempo, hay pruebas arqueológicas que sugieren que no estaban entrelazadas en el sentido en que constituían un paquete indivisible (capítulo 3). Sin duda, el Paleolítico superior de Europa occidental no fue un periodo de estancamiento social, tecnológico y conceptual. Es indudable que por fin un importante cambio global estaba en marcha[1].

Una implicación de esta nueva dinámica es que el Paleolítico superior fue un periodo de *diversidad social*, un momento en el que las distinciones sociales y las tensiones sociales proliferaron y llegaron a ser la fuerza motriz dentro de la sociedad.

Si hemos de buscar un mecanismo motriz para la «Explosión creativa» de Europa occidental, éste debe encontrarse en la diversidad y el cambio social. Esto significa que necesitamos examinar las funciones *divisorias* de la realización de imágenes. Al hacerlo, nos distanciamos de anteriores explicaciones funcionalistas, como las del arte por el arte, la magia simpática, los mitogramas binarios y el intercambio de información, todas las cuales consideran que el arte contribuye a la estabilidad social. En lugar de ello, seguimos y desarrollamos las ideas de Max Raphael. Fue él quien dijo que las comunidades del Paleolítico superior fueron «pueblos forjadores de historia *par excellence*»[2]; él se dio cuenta de que su arte no fue simplemente una expresión idílica de alegría, un florecimiento de un sentido estético «elevado», sino más bien un ámbito de pugna y cuestionamiento.

Para entender cómo la realización de imágenes pudo nacer en el cuestionamiento social, vuelvo sobre las ideas acerca de la conciencia que desarrollé en capítulos anteriores y presento dos nuevos conceptos: la conciencia plenamente humana y la conciencia prehumana.

Conciencia e imágenes mentales

Ya he señalado que la realización de imágenes y personas no pudo haberse desarrollado a partir de, por ejemplo, la pintura corporal. La idea de que una imagen es un modelo a escala de otra cosa (por ejemplo, de un caballo) requiere un conjunto de sucesos y convenciones mentales distinto de aquellos que perciben el simbolismo social de unas señales rojas sobre el pecho de alguien. El adorno corporal no evolucionó –no podría haber evolucionado– hacia la realización de imágenes. Los historiadores del arte han prestado mucha atención a las maneras en las que las imágenes gráficas se perciben como proporcionadas respecto a las imágenes mentales y a los objetos del mundo; la escala, la perspectiva, y la selección de rasgos distintivos son sólo algunas de las ideas que ellos discuten. Aunque estas ideas contribuyen a explicar cómo la gente interpreta actualmente un

[1] Sobre el cambio ambiental y social durante el Paleolítico superior véanse Jochim (1983) y Gamble (1999). So-

patrón de líneas sobre una superficie como una imagen de algo distinto a sí mismo, no explican cómo la gente llegó a creer en un principio que estas marcas podían traer a la mente un bisonte, un caballo o un mamut peludo, si es que realmente lo hacían.

Como cabía esperar, el abate Henri Breuil tenía firmes opiniones sobre la cuestión de los orígenes del arte. Todas sus ideas se basaban en la postura innatista. En el capítulo 2 vimos alguna de las limitaciones de la idea de que los seres humanos tienen un impulso artístico innato y que esta característica les lleva, casi les obliga, a realizar imágenes. Breuil llamó a este supuesto impulso «el temperamento artístico con su adoración de la Belleza»[3]. Pero él también abordó el problema en términos más prácticos, preguntándose cómo la gente pensó en un primer momento en hacer imágenes figurativas. Una de sus ideas fue que las imágenes evolucionaron a partir de máscaras, aunque no dijo exactamente cómo pudo haber sucedido esto. Una idea suya más influyente fue que la gente de repente distinguió la silueta de, por ejemplo, un caballo en unas marcas naturales sobre la pared de un abrigo. Inmediatamente se dieron cuenta de que ellos mismos podían hacer estas marcas –y no sólo de caballos sino también de otros animales–. Breuil también señaló los llamados «macarrones», arabescos y meandros que la gente del Paleolítico superior hacía con sus dedos en el barro blando de las paredes de las cavernas. Entre estos bucles y marcas aparentemente fútiles, según Breuil, la gente distinguió partes de animales y se dio cuenta de que podría hacer imágenes de esta manera. Además, Breuil situó, junto a las marcas naturales y los «macarrones», las huellas de manos, y afirmó que estas marcas evolucionaron, de alguna forma, hacia las imágenes figurativas de animales, aunque no explicó exactamente cómo, ni cuáles habrían sido las etapas intermedias.

Después está la explicación-atajo para el origen de la realización de imágenes que no necesita de señales preexistentes ni de «macarrones». De repente, alguna persona excepcionalmente inteligente sencillamente inventó la realización de imágenes. La idea prendió de inmediato, y otros empezaron a hacer sus propias imágenes de animales. Los arqueólogos y especialistas en arte de cuevas franceses Brigitte y Gilles Delluc resumen esta postura:

> Hace aproximadamente 30.000 años, en el Auriñaciense, al comienzo del Paleolítico superior, alguien o algún grupo de la región de Eyzies inventó el dibujo, la representación en dos dimensiones sobre la superficie de la piedra de lo que en el entorno aparecía en tres dimensiones[4].

Estas explicaciones, que son todavía populares y están ampliamente publicadas, tienen problemas importantes. En primer lugar, las pruebas de las cuevas indican que los «macarrones» no fueron las primeras señales realizadas en las paredes; se hicieron a lo largo de todo el Paleolítico superior. En segundo lugar, las explicaciones a menudo están expresadas en plural: «La *gente* de repente distinguió...». Pero lo que se quiere de-

cir con esto es que unos *individuos* especialmente brillantes (como admiten los Delluc) aquí y allá, en Europa occidental, inventaron las imágenes o vieron un parecido entre las marcas naturales o los «macarrones» y un animal y después hablaron a otros sobre ello. Pero, ¿por qué un individuo examinó tan atentamente unas marcas o «macarrones» si él, o ella, no tenía alguna expectativa previa de lo que podía encontrarse en ellas? Aun admitiendo la efectividad de una mirada fortuita y de afortunado descubrimiento casual de un occidental del siglo XXI sobre, por ejemplo, unas marcas de humedad sobre una pared, hemos de decir que uno no puede «ver» una imagen figurativa en una masa de líneas a no ser que uno *tenga ya* una idea de lo que son las imágenes. Y tal idea debe tenerse *socialmente*; no puede ser propiedad exclusiva de un individuo.

Hay una buena razón para llegar a esta conclusión. De hecho, el propio Breuil relata una historia que va en contra de su propia explicación. Dice que Salomon Reinach, el autor que anteriormente había propagado la idea de la magia simpática, descubrió que un oficial turco al que había conocido en su etapa de estudiante en Atenas era incapaz de reconocer el dibujo de un caballo «porque no podía moverse alrededor de él»[5]. El islam, naturalmente, prohíbe la realización de imágenes figurativas. Al ser musulmán, al oficial le eran totalmente extrañas las pinturas figurativas.

El antropólogo Anthony Forge descubrió lo mismo cuando trabajaba entre los abelam de Nueva Guinea. Halló que estas personas realizan tallados tridimensionales de espíritus y también pintan motivos de espíritus polícromos, bidimensionales y brillantes en sus estructuras rituales. Aunque el propio motivo es básicamente el mismo en ambos casos, las versiones bidimensionales disponen los elementos de formas distintas; por ejemplo, los brazos pueden surgir desde debajo de las narices en las figuras, mientras que los tallados tridimensionales tienen los brazos en el lugar habitual. ¿Por qué a los abelam no les parece extraña esta diferencia? La respuesta a esta pregunta es que ni las versiones tridimensionales ni las bidimensionales son representaciones: no muestran el aspecto que tienen los espíritus; más bien, son avatares de los espíritus. «No hay una idea», descubrió Forge, «de que la pintura sobre la superficie sea una proyección del grabado o un intento de representar el objeto tridimensional en dos dimensiones»[6]. Las pinturas no se hacen con la intención de que se «parezcan» a algo de la naturaleza, como nosotros suponemos con tanta facilidad.

Como consecuencia de su comprensión de la naturaleza no figurativa de la pintura los abelam tenían dificultades para «ver» fotografías[7]. Si se les mostraba una fotografía de una persona situada rígidamente de frente podían reconocer lo que se mostraba. Pero si la fotografía mostraba a la persona en acción o en cualquier otra pose distinta a la de mirar directamente a la cámara se encontraban desorientados. A veces Forge tenía que trazar una gruesa línea en torno a la persona en una fotografía para que la gente pudiera retener el «verla». Esto no significa que los abelam sean inherentemente incapaces de entender las fotografías. Forge consiguió enseñar a algunos muchachos abelam a entender las convenciones de las fotografías en unas pocas horas, pero hasta que fueron instruidos, el «ver» fotografías no era una de sus habilidades. Como lo expresa Forge, «su visión ha sido socializada de una forma que hace que las fotografías resulten especialmente incomprensibles»[8].

[5] Breuil (1952, p. 21).

Por lo tanto, el «ver» imágenes bidimensionales es algo que aprendemos a hacer, no es una parte inevitable de lo que es ser humano. Entonces, ¿cómo pudo la gente del Paleolítico superior «ver» imágenes en las circunvoluciones de los «macarrones» si no tenían ya una idea de tales imágenes?

Pese a esta (en mi opinión, insuperable) dificultad, los autores han seguido intentando soslayar el problema porque no pueden concebir otra manera en la que la gente pueda haberse tropezado con la idea de realizar imágenes bidimensionales sobre las paredes de las cuevas. El intento más ingenioso –y complejo– ha venido de la mano del historiador de arte Whitney Davis[9].

Davis entiende plenamente el problema fundamental de suponer que, al ocuparnos de las primeras imágenes auriñacienses, nos estemos realmente ocupando de *imágenes*. Como expresa sucintamente Forge cuando escribe acerca de los abelam: «Debemos cuidarnos de suponer que ellos ven lo que nosotros vemos y viceversa». Este es el quid de la cuestión. Además, Davis también rechaza la idea de que una «sensibilidad estética» en desarrollo llevara a la realización de imágenes[10]. Pero no encuentra otra opción que no sea (a) continuar como si las imágenes del Paleolítico superior fueran representaciones de cosas de la vida material real y (b) suponer que el reconocimiento de la imagen bidimensional evolucionó inevitablemente.

Aun a riesgo de simplificar en exceso su trabajo, podemos decir que, aunque rechaza que el origen de las imágenes sean los «macarrones», afirma que la gente hizo «marcas» aleatorias, incluso durante el Paleolítico medio. Pero que, al principio, no adoptaron una aproximación de «ver como» a su trabajo; es decir, no vieron las marcas como representaciones de otra cosa. Si admitimos esta idea de garabatos aleatorios, ¿adónde vamos a partir de aquí? Es en este punto donde me parece que se trunca la línea de razonamiento de Davis. Él escribe:

> El acto de marcar continuamente el mundo aumentará continuamente las probabilidades de que las marcas se perciban como cosas. Con el tiempo, conjuntos muy complejos de marcas –no importa si se agrupan intencionadamente o simplemente se perciben casualmente como un grupo– derivarán en ocasionales interpretaciones perceptivas de algunas marcas como objetos muy complejos, como los contornos cerrados de los objetos naturales. La producción de marcas sobre superficies y todo tipo de actividades diversas, desde el adorno corporal a la construcción, añaden potencialmente marcas y manchas de color al mun-

[6] Forge (1970, p. 281).

do. En suma, la aparición de la representación es la consecuencia lógica y perceptiva de la *creciente elaboración del mundo visual creado por el hombre* [las cursivas son de Davis][11].

Como señaló James Faris en un comentario sobre el razonamiento de Davis, el historiador del arte está diciendo que el descubrimiento de la realización de imágenes en las líneas hechas al azar era inevitable[12]. Concediéndoles el tiempo suficiente, la gente sencillamente *tenía* que caer en la cuenta del potencial de la realización de imágenes. Davis ha sustituido la inevitabilidad por el feliz descubrimiento casual. Faris realizó otra observación fundamental al preguntar: «¿Por qué *estas* imágenes en lugar de, por ejemplo, plantas o pequeños animales, y por qué no soles, o serpientes, o rostros...?». En otras palabras, ¿por qué este vocabulario particular de motivos de bisontes, caballos, uros, mamuts, etcétera? Aunque hay imágenes parietales de, por ejemplo, hienas, lechuzas y peces, realmente son muy infrecuentes. Por consiguiente, deben haber existido presuposiciones en las mentes del Paleolítico superior; estaban «buscando» ciertas cosas y no otras. Expliquemos como expliquemos el origen de las convenciones de la representación, nos quedamos con la idea fundamental de que existía un vocabulario de motivos en las mentes de la gente *antes* de que realizaran imágenes. No empezaron haciendo una gran variedad de motivos –cualquier cosa que un realizador de imágenes individual puede haber deseado dibujar– y después se centraron en la gama limitada de motivos. ¿Por qué? El argumento inevitabilista evita responder esta incómoda pregunta.

Finalmente, incluso si esto hubiera sucedido y algunas personas inteligentes del Paleolítico superior sí hubieran «inventado» las imágenes bidimensionales, la sociedad en general habría necesitado tener algun motivo para desear realizar más imágenes, que serían, además, imágenes a partir del vocabulario predeterminado. Se deduce de esto que las imágenes deben haber tenido algún valor compartido y preexistente para la gente, en primer lugar, para que se fijaran siquiera en ellas, y, en segundo lugar, para querer seguir haciéndolas. Es decir, las imágenes de un conjunto específico de animales deben haber tenido algún valor *a priori* para que las personas sintieran algún interés por ellas. Es un problema de «el huevo o la gallina» como lo son pocos, pero, como veremos, nos lleva al meollo de la cuestión.

¿Cómo inventó, pues, la gente las imágenes bidimensionales? Parece como si hubiéramos llegado a un callejón sin salida en nuestros intentos de responder esta pregunta. Sin embargo, la dificultad radica más en la propia pregunta que en nuestra capacidad para responderla. Ésta presupone un tipo específico de respuesta, el tipo de respuesta equivocado.

Por decirlo de forma breve, la gente *no* inventó las imágenes tridimensionales de objetos de su entorno material. Al contrario, una idea de las imágenes *y* el vocabulario de motivos *eran parte de su experiencia* antes de que realizaran imágenes parietales o muebles.

Para explicar esta cuestión aparentemente contradictoria pero, creo yo, crucial, necesitamos volver una vez más sobre el espectro de la conciencia humana y ver cómo

llegó a adoptar la forma que tiene ahora y que tenía para los *Homo sapiens* al comienzo del Paleolítico superior.

La neurobiología de la conciencia primaria y de nivel superior

En cierto sentido, la conciencia es la última frontera. Si los investigadores desean ir audazmente adonde nadie ha ido antes, la conciencia es una plataforma de lanzamiento predilecta para la fama. La conciencia es la pugna del momento, y los protagonistas no escasean. No es mi propósito pasar revista a un ámbito tan complejo y controvertido. En lugar de ello, recurro al investigador al que considero más relevante para nuestra más modesta búsqueda de la comprensión de la realización de imágenes en el Paleolítico superior.

Gerald Edelman ganó el premio Nobel de 1972 por su trabajo en el ámbito de la inmunología. Entonces fue a por el premio de «la conciencia explicada». Poco después de ganar el premio Nobel comenzó a darse cuenta de que el reconocimiento en el ámbito del cerebro era bastante similar al reconocimiento en el ámbito del sistema inmunitario. Actualmente es director del Neurosciences Institute y presidente de la Neurosciences Research Foundation[13]. Él se dio cuenta de que para estudiar los orígenes de la conciencia había que combinar un estudio de la anatomía del cerebro con la teoría de Darwin sobre la selección natural. Por consiguiente, adoptó incondicionalmente la creencia de que la mente y la conciencia son los productos de la materia, la materia que nosotros llamamos cerebro. En su trabajo no hay lugar para el dualismo de Descartes. Tampoco hay lugar para el pesimismo: rechaza la idea de que no se puede emplear la conciencia para explicar la conciencia, de que la tarea es demasiado difícil. La conciencia ha evolucionado biológicamente y, por tanto, puede explicarse biológicamente. Las densas conexiones neuronales del cerebro no son como un ordenador programado, ni como las capillas de una catedral, con o sin interconexiones, ni como una navaja del ejército suizo; son más abiertas de lo que cualquiera de estos símiles sugiere.

No obstante, hay una laguna en el trabajo de Edelman. Permítaseme decir de inmediato que no es, de ninguna manera, un error fatal, y que más adelante intento llenarla dentro de la estructura que él ha desarrollado. El problema es que él se concentra en el extremo «en alerta» del espectro de la conciencia y pasa por alto el extremo autista. Pero, como digo, ésta es una deficiencia que puede rectificarse, y él mismo ha proporcionado las herramientas para el trabajo.

Cuando llega el momento de distinguir entre hipótesis aceptables y no aceptables Edelman es explícito: comprende que los investigadores deben decir claramente cuáles son sus criterios metodológicos –tal como yo he intentado hacer en varios lugares de este libro–. Acertadamente, creo yo, Edelman insiste en que cualquier explicación de la conciencia debe basarse en fenómenos observables y relacionarse con las funciones del cerebro y el cuerpo. Si una explicación ha de basarse en la evolución, una base anatómica resulta fundamental. Es decir, que una teoría explicativa de la conciencia debe

proponer «modelos *neurológicos* explícitos» que expliquen cómo surgió la conciencia durante la evolución. Además, cualquier explicación debe proponer «pruebas estrictas para los modelos que propone en términos de hechos neurobiológicos». Finalmente, la explicación debe «concordar con observaciones científicas conocidas actualmente que procedan de cualquier ámbito de investigación, y, sobre todo, con aquellas procedentes de la ciencia del cerebro»[14]. Edelman resume aquí algunos de los criterios para evaluar hipótesis que señalé en el capítulo 2.

Pero, ¿cuál es la neurología básica del cerebro? Todos los neurobiólogos aceptan que el tipo de célula fundamental del cerebro es la neurona. Las neuronas están conectadas con otras neuronas mediante sinapsis. Estas conexiones las facilita la generación de neurotransmisores, sustancias químicas que permiten que impulsos eléctricos crucen de una neurona a otra. El córtex cerebral, la «piel» exterior del cerebro, contiene tanto como diez mil millones de neuronas. Esta complejidad puede resultar desalentadora. Pero es a partir de las complejas interacciones entre estos miles de millones de neuronas que nace la conciencia.

Ahora necesitamos distinguir entre el sistema límbico y el sistema talamocortical. Ambos están compuestos por neuronas, pero difieren en su organización. El sistema límbico se ocupa de comportamientos básicos y no racionales: apetito, comportamiento sexual y comportamiento defensivo. Está extensamente conectado a muchos órganos corporales diferentes y al sistema nervioso autonómo. Así, regula la respiración, la digestión, los ciclos de sueño, etcétera. El sistema límbico evolucionó tempranamente para regular el funcionamiento del cuerpo. En contraste, el sistema talamocortical evolucionó para dar sentido a las entradas complejas procedentes de fuera del cuerpo. Comprende el tálamo, una estructura cerebral central que conecta las señales sensoriales y otras señales cerebrales con el córtex, y el propio córtex. El sistema talamocortical se desarrolló después del sistema límbico y pasó a estar estrechamente conectado con él.

Si le hacemos plena justicia a las ideas de Edelman, no nos quedará más espacio para analizar la realización de imágenes del Paleolítico superior. Por tanto, pasemos a la identificación por parte de Edelman de dos tipos de conciencia: la conciencia primaria y la conciencia de nivel superior.

La conciencia primaria la experimentan hasta cierto punto algunos animales como (casi sin duda) los chimpancés, (probablemente) la mayoría de los mamíferos, y algunos pájaros, pero (probablemente) no los reptiles. Así es como Edelman define la conciencia primaria:

> La conciencia primaria es un estado de ser consciente de cosas en el mundo, de tener imágenes mentales en el presente. Pero no está acompañada por ninguna idea de una persona con un pasado y un futuro [...]. [La conciencia primaria depende de] un circuito de reentrada especial que surgió durante la evolución como un nuevo componente de la neuroanatomía [...]. Como seres humanos que poseen una conciencia de nivel superior, nosotros experimentamos la conciencia primaria como una «representación» o una «imagen mental» de acontecimientos categorizados que están en curso. [...] La conciencia primaria es una especie de «presente recordado». [...] Está limitada a un pequeño intervalo de recuerdo en torno a un segmento temporal que yo llamo presente. Carece de una idea o concepto explícito de un yo personal, y no proporciona la capacidad de modelar el pasado o el futuro como parte de una escena correlativa.
>
> Un animal con conciencia primaria ve una sala de la manera en la que un rayo de luz la ilumina. Sólo aquello que se encuentra en el rayo está explícitamente en el presente recordado; todo lo demás es oscuridad. Esto no significa que un animal con conciencia primaria no pueda tener una memoria a largo plazo o actuar conforme a ella. Obviamente puede, pero no puede, en general, ser consciente de esa memoria o planear para sí mismo un futuro prolongado basado en esa memoria. [...] Las criaturas con conciencia primaria, aunque poseen imágenes mentales, no tienen capacidad para contemplar esas imágenes desde la posición ventajosa de un yo socialmente construido[15].

Antes de señalar la relevancia de este tipo de conciencia para la transición, ofrezco el resumen de Edelman sobre la conciencia de nivel superior. Es el tipo de conciencia que posee el *Homo sapiens:*

> La conciencia de nivel superior implica el reconocimiento por parte de un sujeto pensante de sus propios actos o afectos. Encarna un modelo de lo personal, y del pasado y el futuro, así como del presente. [...] Es lo que nosotros, como humanos, tenemos además de la conciencia primaria. Somos conscientes de ser conscientes. [...] ¿Cómo puede romperse la tiranía del presente recordado? La respuesta es: mediante la evolución de nuevas formas de memoria simbólica y de nuevos sistemas al servicio de la comunicación y la transmisión social. En su forma más desarrollada, esto significa la capacidad evolutiva para el lenguaje. Puesto que los seres humanos son la única especie con lenguaje, también significa que la conciencia de nivel superior ha florecido en nuestra especie [...].
>
> [La conciencia de nivel superior] implica la capacidad para construir una personalidad basada socialmente, para modelar el mundo en términos del pasado y el futuro, y para ser directamente conscientes. Sin una memoria simbólica, estas capacidades no pueden desarrollarse. [...] El almacenamiento a largo plazo de relaciones simbólicas, adquirido mediante interacciones con otros individuos de la misma especie, es crucial para el concepto de uno mismo[16].

Como ya he dicho, Edelman explica la evolución de la conciencia de nivel superior en términos neurobiológicos, pero no es necesario que tengamos en cuenta todos los detalles aquí. La conciencia de nivel superior está situada, por así decirlo, sobre los hombros de la conciencia primaria. Por expresarlo de una forma sencilla, la evolución de unos circuitos neuronales de reentrada enormemente complejos en el cerebro permitió

el desarrollo. Estos circuitos crearon tipos de memoria más eficaces. De hecho, la diferencia entre la conciencia primaria y la conciencia de nivel superior es que los miembros de la especie *Homo sapiens*, la única especie que la tiene, pueden recordar mejor y usar la memoria para dar forma a sus propias identidades individuales y a sus «escenas mentales» de hechos pasados, presentes y futuros. Ésta es la cuestión fundamental.

También es cierto que el lenguaje plenamente moderno es una condición *sine qua non* para la conciencia de nivel superior. Un corolario a esta observación es que el lenguaje hace posible las alucinaciones auditivas. Es sólo con el lenguaje que las «voces interiores» pueden decirle a la gente qué hacer. De esta manera, las alucinaciones visuales adquieren una nueva dimensión: les hablan a aquellos que las experimentan. No sólo «ven» los chamanes a sus espíritus ayudantes animales; los espíritus también les hablan.

¿Cuándo tuvo lugar esta transición de un tipo de conciencia a otra? Edelman cree que la conciencia de nivel superior evolucionó rápidamente, aunque no se aventura a dar un número aproximado de años. En realidad, se necesitan relativamente pocas mutaciones genéticas para provocar cambios relativamente grandes (una nueva memoria y nuevos circuitos de reentrada) en el cerebro. Pero Edelman se resiste a arriesgarse respecto a cuándo, exactamente, tuvo lugar el cambio.

Una reconsideración de la transición del Paleolítico medio al superior

Para los fines de mi argumentación, y teniendo en mente la investigación reciente que bosquejé en los capítulos 3 y 4, creo que es razonable suponer que la conciencia de nivel superior se desarrolló neurológicamente en África antes de la segunda oleada de emigración a Oriente Medio y Europa. El patrón de comportamiento humano moderno que hizo posible la conciencia de nivel superior se ensambló poco a poco e intermitentemente en África. Ahora las piezas del rompecabezas que he presentado en capítulos anteriores comienzan a encajar. Parece probable que el lenguaje plenamente moderno y la conciencia de nivel superior estuvieran, como sostiene Edelman, vinculados: es imposible tener una cosa sin la otra. Ésta es una cuestión que algunos investigadores de los orígenes del lenguaje no aprecian. Cuando hablamos de la adquisición del lenguaje plenamente moderno también estamos, en efecto, hablando de la evolución de la conciencia de nivel superior.

En resumen, en Europa occidental en la época de la transición, los neandertales, descendientes de la primera emigración procedente de África, tenían una forma de conciencia primaria y las comunidades de *Homo sapiens* tenían una conciencia de nivel superior. Esta hipótesis aclara varias cuestiones enigmáticas.

En primer lugar, explica por qué los neandertales pudieron tomar prestadas ciertas cosas de sus nuevos vecinos pero no otras. Debido a que su conciencia y su forma de lenguaje se limitaban básicamente al «presente recordado», los neandertales podían aprender cómo fabricar buenas hojas pero no podían concebir un mundo de espíritus

tierros elaborados con enseres funerarios carecían, por tanto, de sentido, aunque puede que no sucediera lo mismo con el entierro inmediato. Unas estrategias de caza cuidadosamente planeadas que previeran la migración de manadas en momentos y lugares específicos y que exigieran una planificación compleja también eran imposibles. En general, las jerarquías sociales que se extendieran más allá del presente inmediato (en el que predominaban la fuerza y el género) estaban más allá de su alcance. Podían aprender algunas cosas pero no otras. Tal como Edelman lo describe, la conciencia primaria parece encajar con lo que sabemos sobre los neandertales.

En segundo lugar, y puede que esto sea algo aún más relevante, el cambio de la conciencia primaria a la de nivel superior facilitó una experiencia diferente y una comprensión socialmente consensuada del espectro de la conciencia humana. La memoria mejorada hizo posible el recuerdo a largo plazo de sueños y visiones y la construcción de estos recuerdos en forma de un mundo de espíritus. Simultáneamente, el espectro ampliado de la conciencia proporcionó un nuevo instrumento para la discriminación social que no estaba ligado a la fuerza y al género. Esta es la parte de la historia que Edelman no analiza en ninguna profundidad, aunque se pregunta si lo que él llama el abandono de la conciencia de nivel superior es lo que buscan los místicos[17]. Los místicos son personas que explotan el extremo autista del espectro de la conciencia no sólo para su satisfacción personal sino también para separarse de los otros.

Dormir, soñar y la actividad del cerebro en los estados alterados de conciencia son una parte esencial del funcionamiento electroquímico de las neuronas. El soñar tiene lugar durante el sueño de «movimiento rápido de los ojos» (REM). Este estado tiene lugar aproximadamente durante entre una hora y media y dos a lo largo de una buena noche de sueño. Parece que todos los mamíferos experimentan el sueño REM y probablemente el soñar; los reptiles, que tienen un sistema nervioso más primitivo, no. Un feto humano de aproximadamente 26 semanas pasa todo su tiempo durmiendo en REM. Por consiguiente, parece probable que el soñar es algo que sucediera cuando, durante la evolución, el sistema límbico primitivo se hiciera completamente articulado con el sistema talamocortical que se estaba desarrollando.

Algunos investigadores creen que el soñar es lo que ocurre cuando se disminuyen en gran medida las entradas sensoriales dirigidas al cerebro: el cerebro, entonces, «obra a su antojo», las sinapsis se disparan más o menos al azar, y el cerebro trata de dar sentido al flujo de imágenes resultante. Sea como fuere, todavía necesitamos preguntarnos si soñar tiene algún valor para las personas y para ciertos animales; si no lo tiene, ¿por qué evolucionó? Al fin y al cabo, dormir reduce las posibilidades de supervivencia en un entorno hostil. La respuesta es que, en el sueño profundo, el cerebro produce proteínas a un ritmo más rápido que durante la vigilia. Las proteínas son esenciales para mantener el funcionamiento de las células, incluyendo a las neuronas, y durante el sueño el cuerpo humano elabora una reserva de proteínas[18]. Dormir (junto con los sueños

que tienen lugar durante el sueño REM, el preludio y la coda del sueño profundo) es, por tanto, importante biológicamente, más que psicológicamente, y el cerebro evolucionó de una forma que facilitara el dormir por buenas razones biológicas. No hubo una selección evolutiva para el soñar como tal, sólo para la fabricación de proteínas. Soñar es un subproducto no adaptativo, pero no inadaptativo. El contenido de los propios sueños no es relevante. Pero la gente siempre ha sentido la necesidad de «explicar» los sueños, ya sea como voces de los dioses o como invasiones por parte de demonios. El análisis de los sueños más moderno propuesto por los freudianos y los junguianos es simplemente una manera contemporánea de dar sentido a los sueños. Es, en el sentido estricto de la palabra, un *mito* moderno que intenta dar sentido a una experiencia humana que no necesita ese tipo de explicación.

Ahora bien, como ya he señalado, parece que los perros y otros animales sueñan. Esto puede determinarse observando su comportamiento y mediante estudios de electroencefalogramas (EEG)[19]. Pero –y ésta es la cuestión fundamental– ellos no recuerdan sus sueños, ni comparten sus sueños. Con sólo una forma limitada de conciencia primaria a su disposición, podemos ver ahora por qué esto ha de ser así, independientemente de si tienen una forma simple de comunicación o no. Los seres humanos, por otro lado, pueden recordar sus sueños y son capaces de conversar acerca de ellos. De este modo, son capaces de socializar el soñar: la gente de una comunidad dada alcanza, más o menos, un consenso acerca de lo que significa el soñar.

Esta cuestión nos lleva de nuevo al espectro de la conciencia humana. A la gente no le queda más remedio que socializar el extremo autista del espectro. Otorgan valor a alguna de las experiencias del extremo autista según unos conceptos socialmente construidos acerca del soñar. Esto también es válido para estados pertenecientes a la trayectoria intensificada inducida –visiones y alucinaciones–. Estas experiencias son posibles porque, con la conciencia de nivel superior, las personas son capaces de recordarlas y, con el lenguaje plenamente moderno, de hablar sobre ellas. De este modo, los sueños y las visiones se introducen de forma inevitable en la socialización del yo y en conceptos de lo que es ser humano, conceptos que cambian a lo largo del tiempo.

Según este razonamiento, los *Homo sapiens* podían soñar, tal como nosotros entendemos el término, y hablar sobre los sueños, pero los neandertales no: ellos, con su particular nivel de conciencia primaria, no podían recordar sus sueños, aunque deben haber pasado por periodos de sueño REM. Tampoco podían aprehender visiones, aun si algunos vecinos *Homo sapiens* les enseñaran cómo inducir estados alterados de conciencia y, aun en el caso de que consiguieran entrar en un estado alterado (cosa que probablemente podían hacer), no tendrían ningún recuerdo relevante de lo que había sucedido durante el transcurso del mismo.

Yo sostengo que fue esta distinción entre *Homo sapiens* y neandertales lo que constituyó un factor fundamental en la relación entre las dos especies y a la hora de desencadenar e

impulsar el florecimiento de la realización de imágenes que comenzó en la transición y que, mucho tiempo después de que los neandertales hubieran desaparecido, aumentó vertiginosamente durante todo el resto del Paleolítico superior. Las comunidades *Homo sapiens* vieron que tenían una capacidad que los neandertales no tenían: los neandertales eran ateos congénitos. La capacidad más avanzada de los *Homo sapiens* en este ámbito mental puede haber hecho que fuera importante para ellos cultivar la distinción mediante (en parte) la manifestación de sus visiones en forma de imágenes bidimensionales y tridimensionales.

¿De qué forma responde, pues, esta comprensión a la pregunta con la que comenzaba este capítulo? ¿Cómo llegaron a darse cuenta los seres humanos de que unas marcas sobre una superficie plana o una pieza tridimensional de hueso tallada podían representar a un animal?

Imágenes bidimensionales

La respuesta se encuentra en parte en la capacidad para recordar y socializar sueños y visiones y en parte en una característica específica de las imágenes visuales que se experimentan en los estados alterados de conciencia.

A finales de la década de 1920, Heinrich Klüver descubrió que tanto los fenómenos entópticos de lo que yo he llamado conciencia alterada de la Fase 1 como las imágenes icónicas mentales de animales y demás de la Fase 3 parecen situarse en paredes, techos u otras superficies[20]. Esta es una experiencia corriente y estas imágenes se han descrito como «pinturas pintadas ante tu imaginación»[21] y como «una película o exhibición de diapositivas»[22]. Klüver también halló que las imágenes (lo que se denomina «imágenes posteriores») regresaban después de que hubiera despertado de un estado alterado y que también ellas se proyectaban sobre el techo[23]. Estas imágenes posteriores pueden quedar suspendidas en la visión de uno durante un minuto o más. Reichel-Dolmatoff confirmó esta experiencia: los tucanos ven sus imágenes mentales proyectadas sobre superficies planas, y, como imágenes posteriores, pueden regresar de esta manera durante varios meses[24]. Así, tenemos una variedad de circunstancias en las que las imágenes mentales se proyectan sobre superficies «como una película o una exhibición de diapositivas». Puede suceder mientras una persona se encuentra realmente en un estado alterado, o puede suceder inesperadamente, en forma de imágenes posteriores fuera de lugar, retrocesos a anteriores estados alterados de conciencia.

Una vez que los seres humanos hubieron desarrollado la conciencia de nivel superior, tuvieron la capacidad de ver imágenes mentales proyectadas sobre superficies y de experimentar imágenes posteriores. Yo propongo que es aquí donde se encuentra la

[20] Klüver (1926, pp. 505, 506); véase también Knoll *et al.* (1963, p. 208).
[21] Siegel y Jarvik (1975, p. 109).
[22] Siegel (1977, p. 134).

respuesta al enigma de las imágenes bidimensionales. La gente no «inventó» las imágenes bidimensionales; tampoco las descubrió en marcas naturales y «macarrones». Al contrario, su mundo estaba ya envuelto de imágenes bidimensionales; tales imágenes eran un producto del funcionamiento del sistema nervioso humano en estados alterados de conciencia y en el contexto de la conciencia de nivel superior.

Debido a que las comunidades necesitan alcanzar algún tipo de consenso acerca del espectro completo de la conciencia, incluyendo los estados alterados, y llegar a algún tipo de comprensión del significado de desplazarse a lo largo de él, éstas ya habrían desarrollado un conjunto de imágenes mentales compartidas socialmente, que se convertirían en el repertorio de motivos del Paleolítico superior, mucho antes de que comenzaran a hacer imágenes gráficas. Esta formulación previa explica por qué el repertorio de motivos parece haberse establecido inmediatamente desde el principio de la transición en Europa occidental (aunque los elementos destacados dentro del repertorio cambiaran a través del tiempo y del espacio)[25]. No hubo un periodo durante el cual los individuos realizaran cualesquiera imágenes que desearan, seguido de un periodo de imágenes más restringidas socialmente. Tampoco hay pruebas de que se diera una primera fase de realización de marcas al azar. En todo caso, la *realización* de imágenes no es un rasgo esencial de una sociedad chamanística: por ejemplo, las comunidades san que viven actualmente en el desierto de Kalahari (y que han vivido allí durante milenios) no tienen una tradición de pintura. No hay rocas en ese yermo de arena sobre las que pudieran haber realizado imágenes. No obstante, pese a cierto grado de peculiaridad, sí tienen un repertorio de animales que «ven» en trance y una cantidad limitada de experiencias que esperan tener en el mundo de los espíritus. Lo fundamental para las sociedades chamanísticas es la tenencia y socialización de *imágenes mentales*. Las imágenes no tienen que expresarse gráficamente.

¿Cómo, entonces, llegó la gente a realizar imágenes figurativas de animales y demás a partir de imágenes mentales proyectadas? Yo sostengo que en un momento dado, y por razones sociales, las imágenes proyectadas de los estados alterados fueron insuficientes y que la gente necesitó «fijar» sus visiones. Alargaron la mano hacia sus visiones emocionalmente cargadas e intentaron tocarlas, mantenerlas en su sitio, quizá sobre superficies blandas y con sus dedos. No estaban inventando imágenes. Estaban simplemente tocando *lo que ya estaba allí*.

De este modo, las primeras imágenes bidimensionales no eran representaciones bidimensionales de objetos tridimensionales del mundo material, como han supuesto siempre los investigadores. Más bien, eran imágenes mentales «fijadas». Con toda probabilidad, quienes las realizaron no suponían que «representaran» animales auténticos más que lo que los abelam pensaban que sus imágenes pintadas y talladas representaran objetos del mundo material. Si pudiéramos transportarnos atrás en el tiempo, justo al comienzo del Paleolítico superior, de forma que pudiéramos felicitar a un pintor por el «realismo» de su pintura, creo que nos habríamos encontrado con una reacción de incredulidad. «Pero», puede que hubiera respondido el pintor, «eso no es un auténtico bisonte: no puedes caminar alrededor de él; y es demasiado pequeño. Eso es una "visión", un "bisonte espíritu". No hay nada "real" en ello». Para quienes las realizaron, las pinturas y los grabados eran visiones, no representaciones de visiones, como, de hecho, sucedía en el caso de los san africanos y de los chamanes norteamericanos (capítulos 5 y 6).

No estoy afirmando que las personas «fijaran» sus visiones proyectadas mientras se encontraban en un estado de conciencia *profundamente* alterado. Si los buscadores de visiones hubieran estado catalépticos o «inconscientes» no podrían haber realizado imágenes en las paredes de las cuevas. Pero, como hemos visto, hay estados en los que uno puede moverse y relacionarse con su entorno, aunque esté viendo visiones. Los buscadores de visiones habrían podido alargar su mano hacia las visiones mientras se encontraban en estados más ligeros, experimentando imágenes posteriores, o, tras haber pasado a un estado más alerta, intentaban reconstituir sus visiones sobre las superficies donde las habían visto flotar.

Las propias imágenes parietales del Paleolítico superior proporcionan un apoyo adicional a esta opinión: tienen varias características en común con las imágenes de los estados alterados de conciencia. Por ejemplo, las imágenes parietales están desligadas de cualquier tipo de entorno natural. Solamente en unos pocos casos (por ejemplo, la cueva de Rouffignac) hay alguna indicación de lo que pudiera ser una línea de suelo (una mancha natural en la pared de roca); no hay ninguna indicación del tipo de entorno en el que viven los animales reales: ningún árbol, ni río, ni llanura cubierta de hierba. Además, las imágenes parietales del Paleolítico superior tienen lo que Halverson llamó perspicazmente su «propia existencia de libre flotación». Están situadas «sin ninguna consideración respecto a su tamaño o posición relativa mutua»[26]. Estas características son exactamente lo que se esperaría de unas imágenes mentales proyectadas y fijadas que se acumularon a lo largo de un periodo de tiempo. Las imágenes mentales flotan libremente e independientemente de cualquier entorno natural.

En ocasiones, la impresión de flotación la intensifican otras dos características. A menudo, las imágenes parietales de animales del Paleolítico superior no tienen cascos; las patas presentan terminaciones abiertas, de una manera que a algunos de los primeros investigadores les sugería que los que realizaron las imágenes estaban representando animales que estaban de pie sobre una hierba que ocultaba sus cascos; pero, por supuesto, jamás se muestra hierba alguna (lám. 12). Otros investigadores han sugerido que los animales pueden estar representados como si estuvieran muertos, pero en la mayoría de los casos están claramente vivos. Es más razonable suponer que la ausencia de cascos implique una ausencia de «estar de pie sobre el suelo». Además, cuando se pintan los cascos, éstos también se encuentran en una posición más de estar colgando que de pie (lám. 13). En Lascaux y otros emplazamientos, los cascos están pintados de forma que se muestra su cara inferior, o su huella. El efecto combinado de estos rasgos es especialmente intenso en la Galería Axial de Lascaux, donde las imágenes

parecen flotar en lo alto de las paredes y sobre el techo, creando así un túnel de imágenes flotantes y envolventes (capítulo 9), o en el panel tupidamente grabado del santuario de Les Trois Frères (fig. 44).

Esto no quiere decir que todas las representaciones del Paleolítico superior sean imágenes fijadas en estados alterados de conciencia o durante la experimentación de imágenes posteriores. Una vez dado el paso inicial, el desarrollo del arte del Paleolítico superior probablemente siguió tres direcciones. Una corriente continuó componiéndose de imágenes mentales fijadas mientras se experimentaban. Una segunda corriente derivó de las imágenes mentales recordadas; tras recuperarse de la experiencia, la gente intentaba reconstituir sus visiones examinando atentamente la superficie donde éstas habían flotado. No sólo miraban atentamente la pared o el techo de roca; también palpaban sus contornos y protuberancias. A veces sólo necesitaban añadir unas pocas líneas, quizá unas patas y una parte inferior del animal, para completar la visión/imagen que estaba, para ellos, inherentemente *en* la superficie de la roca. Una tercera corriente derivó de la contemplación

44. Parte del panel tupidamente grabado del santuario de Les Trois Frères. El supuesto intérprete de arco musical, con cabeza de bisonte, se

de los productos gráficos de las dos primeras corrientes y de la comprensión de que alguien que nunca había experimentado un estado alterado podría duplicarlos. Muchos chamanes creen que los animales espíritus, aquellos que ven en sus visiones, también se mezclan con manadas de animales reales; había, por tanto, un vínculo entre animales espíritus y reales. En algunos casos se producían colectivamente grandes pinturas de animales, ya fueran reales o espíritus: aunque puede que una persona hubiera sido responsable de decidir el tema, y quizá, el trazado general, varias personas cooperaban en la realización de la imagen.

Estos pasos trascendentales se dieron durante una época de cambio y diferenciación social. La conciencia de nivel superior permitió a un grupo de personas dentro de una comunidad más amplia apoderarse de las experiencias de la conciencia alterada y apartarse de aquellos que, por las razones que fueran, no tenían esas experiencias. El extremo final del espectro intensificado se convirtió en el coto vedado de aquellos que dominaron las técnicas necesarias para acceder a visiones. Aunque todo el mundo tiene el potencial neurobiológico para entrar en estados alterados de conciencia, esos estados no están socialmente abiertos a todos.

El espectro de la conciencia humana se convirtió así en un instrumento de discriminación social –no el único, pero sí uno importante–. Su importancia estribó en la forma en la que la socialización del espectro dio origen a la realización de imágenes. Debido a que la realización de imágenes estuvo relacionada, al menos inicialmente, con la fijación de visiones, el arte (por volver al término general) y la religión nacieron de forma simultánea en un proceso de estratificación social. El arte y la religión, por consiguiente, fueron socialmente divisorios.

A primera vista, uno podría alarmarse ante tan horrible idea y llegar a la conclusión de que, debido a que el arte y la religión no contribuían directamente a la cohesión social de una manera global y funcionalista, no habrían durado demasiado. Al contrario, fueron precisamente esas discriminaciones sociales que creó el proceso de la división del espectro las que impulsaron hacia delante a la sociedad. Las divisiones sociales no son necesariamente inadaptativas; en realidad, facilitan complejas adaptaciones sociales a distintos entornos.

Imágenes tridimensionales

Me he ocupado extensamente de las imágenes bidimensionales porque nuestro interés reside fundamentalmente en el arte parietal del Paleolítico superior y en el uso que las personas de esa época hicieron de las cuevas. No obstante, también debemos examinar las imágenes tridimensionales, el arte mueble que describí en el capítulo 1.

Las primeras imágenes tridimensionales se hallaron en estratos auriñacienses del sur de Alemania[27]. Las piezas provienen de abrigos abiertos, no de cuevas profundas.

Las fechas obtenidas mediante datación por radiocarbono para los cuatro emplazamientos son como sigue:

Vogelherd	hace entre 31.900 y 23.060 años
Hohlenstein-Stadel	hace 31.750 años
Geissenklösterle	hace entre 35.000 y 32.000 años
Stratzing	hace entre 31.790 y 28.400 años

Hasta el descubrimiento, en 1994, de la cueva de Chauvet (de hace aproximadamente 33.000 años), éstas eran las muestras de arte del Paleolítico superior de datación más antigua (fig. 45). La mayoría de las piezas miden sólo 5 cm de longitud, aunque una figura teriantrópica especialmente impresionante, con cabeza de león, procedente de Hohlenstein-Stadel, mide algo más de 29 cm de altura (fig. 46). Casi todas las piezas se tallaron en marfil de mamut, siendo la única excepción las realizadas en hueso de mamut. El marfil provenía del centro de los colmillos de mamut; el marfil exterior, más duro, se utilizaba para las puntas de proyectiles. Las piezas se tallaban con utensilios de piedra, pero el pulido posterior eliminaba la mayoría de los rastros del proceso de tallado. Joachim Hahn, el arqueólogo alemán que ha estudiado las piezas en detalle, cree que el pulido se realizaba con piel o con piedra caliza húmeda. Sus experimentos sugieren que deben haberse empleado unas 40 horas para hacer el caballo de Vogelherd, la pieza más ampliamente ilustrada (fig. 45, arriba)[28].

En Vogelherd, las estatuillas se hallaron en dos estratos (había hasta diez niveles de ocupación), pero en sólo dos ubicaciones, una encima de la otra, una observación que sugiere una considerable continuidad del uso del emplazamiento. Además de las estatuillas, los emplazamientos proporcionaron *bâtons de commandement* de marfil perforados (largos huesos adornados con un orificio en uno de sus extremos, los cuales se han interpretado como símbolos de poder político), colmillos de zorro y colgantes de marfil perforados, además de raederas y buriles de piedra, pero los distintos tipos de artículos no estaban mezclados indiscriminadamente. En Vogelherd, las estatuillas se encontraban a considerable distancia de un área para el tallado de la piedra situada fuera de la cueva, y bastante lejos de un área de actividad dentro del abrigo. En Stadel, las estatuillas se encontraban muy adentro del abrigo; en Geissenklösterle, se hallaban en la periferia de dos concentraciones de artefactos[29]. Aunque algunas de ellas se usaron, claramente, como colgantes, este tipo de separación espacial indica que no eran parte de las actividades cotidianas y terrenales. Hahn concluye que los abrigos se empleaban como escondites, o lugares de almacenamiento, en un paisaje inhóspito. Es bien posible que esté en lo cierto, y es difícil no recordar los escondites de los chamanes norteamericanos. Los emplazamientos auriñacienses, o las áreas dentro de ellos, también pueden haber sido lugares especiales, entradas a un reino espiritual.

Las especies representadas por las estatuillas incluyen

4 felinos,
4 mamuts,
3 antropomorfos,
2 bisontes,
1 oso, y
1 caballo[30].

Los restos fáunicos encontrados en los mismos abrigos que las estatuillas provienen de una variedad de especies mucho más amplia –21 en total–; los que realizaron las imágenes se centraron en un bestiario limitado[31]. Aunque la pequeña cantidad de piezas hace que resulte arriesgado generalizar, Hahn concluyó: «Al igual que en arte parietal, las especies animales representadas en el arte mueble no simplemente imitan las proporciones relativas de las especies animales de los conjuntos fáunicos de los emplazamientos»[32]. Otros criterios además del de la comida solamente, se tenían en cuenta en la selección de las especies para la elaboración de estatuillas. Ya en el Magdaleniense, el arte mueble abarcaba una mayor variedad de motivos animales que el arte parietal.

Es significativo el hecho de que el conjunto de especies seleccionadas sea similar al que se halla en todo el arte parietal del Paleolítico superior. Pero, dentro del bestiario global del Paleolítico superior, las tallas auriñacienses otorgan una destacada importancia numérica a los felinos (aunque debe tenerse en cuenta que sólo se conoce una pequeña cantidad de piezas). Esta importancia resulta especialmente interesante en vista de la cantidad relativamente grande de imágenes parietales de felinos hallada en la cueva de Chauvet, un emplazamiento auriñaciense que fue más o menos contemporáneo a las estatuillas del sur de Alemania[33]. ¿Hubo en esa época un interés chamanístico bastante general por los felinos, y ciertamente por otros animales aparentemente peligrosos, que fue modificándose de alguna manera con el paso del tiempo? A juzgar por las pruebas de las que se dispone actualmente éste parece haber sido el caso.

Además, los cascos o las garras de las estatuillas rara vez se representan, rasgo este que recuerda a numerosas imágenes parietales. Ninguno de los emplazamientos auriñacienses del sur de Alemania tiene arte parietal, pero una de las excavaciones de arte portátil (Geissenklösterle) proporcionó un fragmento de piedra caliza pintada multicolor[34]. En este emplazamiento, las estatuillas provenían de los estratos auriñacienses superiores y la piedra pintada de los inferiores.

Las pruebas son demasiado escasas para formular generalizaciones seguras. No obstante, hemos de preguntarnos: ¿cómo podemos explicar la aparición de arte tanto bidimen-

[30] Hahn (1986, p. 236).
[31] Hahn (1986).
[32] Hahn (1993, p. 238).

sional como tridimensional al comienzo del Paleolítico superior? No hay pruebas de que uno evolucionara a partir del otro. ¿Se necesitan dos escenarios distintos para explicar los dos tipos de arte, o pueden explicarse ambos por un solo conjunto de factores generadores?

En respuesta a esta pregunta, yo sostengo que el mismo mecanismo neurológico que explica la génesis de las imágenes bidimensionales también explica el origen de las estatuillas tridimensionales. ¿Cómo pudo suceder esto? Las imágenes mentales que el sistema nervioso proyecta en los estados alterados de conciencia no se ven exclusivamente sobre superficies bidimensionales. Al contrario, las personas que experimentan profundos estados alterados de conciencia también ven pequeñas alucinaciones tridimensionales. Si, como he afirmado, el mundo de (algunas) personas de las comunidades del Paleolítico superior estaba envuelto de imágenes aún antes de que empezaran a «fijarlas» sobre las paredes de las cuevas, esas imágenes habrían sido tanto tridimensionales como bidimensionales.

En segundo lugar, debemos recordar que el repertorio de motivos animales debe haberse establecido, en términos generales, *antes* de que la gente comenzara a realizar imágenes parietales. Un repertorio restringido establecido también debe haber estado presente antes de que los auriñacienses del sur de Alemania comenzaran a hacer estatuillas. Exactamente de la misma manera que una explicación para el origen de las imágenes bidimensionales tenía que concordar con un repertorio preexistente de motivos animales, también ha de hacerlo una explicación para las primeras imágenes tridimensionales. Además, aparte de las importancias numéricas internas, esos repertorios eran similares en términos generales. Esto significa que las primeras gentes del Paleolítico superior creían que un conjunto de especies animales poseía ciertas propiedades o significados que las hacían especiales. Las distintas pruebas que analicé en capítulos anteriores sugieren decididamente que esas propiedades y significados incluían la potencia sobrenatural que los ayudantes animales otorgaban a los chamanes y la cual, además, podía dominarse con el fin de realizar diversas tareas y de adoptar la personalidad zoomórfica que asumían los chamanes cuando hacían sus viajes extracorpóreos a los mundos subterráneos o superiores de los espíritus o a otras partes del paisaje. Partiendo de estas premisas, podemos suponer que se creyera que fragmentos de esos animales, como el marfil, los dientes o las cornamentas, poseyeran esencias y poderes relacionados, suposición esta que cuenta con un abundante apoyo etnográfico (capítulo 9).

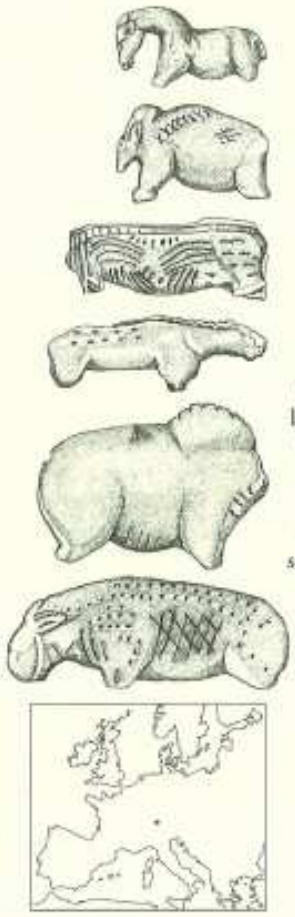
Volvamos ahora sobre uno de los aspectos de la realización de imágenes parietales que apunté anteriormente. Las imágenes no tanto se pintaban sobre las paredes de roca sino que más bien se liberaban, o se extraían a través de la membrana viva (más que «velo», si pensamos en las entrañas de la tierra) que existía entre aquel que realizaba la imagen y el mundo de los espíritus. En algunos casos, los rasgos naturales de la roca representaban partes de los animales. Yo sostengo que este principio fundamental también se aplicaba a la realización de imágenes tridimensionales: aquel que tallaba la imagen simplemente liberaba aquello que ya estaba dentro del material. Naturalmente, este es un principio muy conocido acerca del cual hablan escultores pertenecientes a varias culturas [illegible] de la tradición occidental. Por consiguiente, puede que los realizadores de

(una imagen) sobre las piezas de marfil, de otro modo carentes de sentido, que manejaban; más bien, liberaban la esencia animal del interior de los fragmentos de animales. Como veremos en el capítulo 9, muchas comunidades chamanísticas creen en la regeneración de animales a partir de huesos. No debe deducirse de esto que sólo podían tallarse leones a partir de huesos de león o sólo caballos a partir de huesos de caballos; los bestiarios o simbologías de los cazadores-recolectores son más fluidos que eso. Como hemos visto, el marfil de mamut era la materia prima preferida para las estatuillas.

No está claro de qué forma estas creencias acerca del poder animal y de los fragmentos de animales pueden haberse unido a las pequeñas alucinaciones tridimensionales de animales. Bajo determinadas circunstancias sociales, que pueden haber variado de una época a otra y de un lugar a otro, determinadas personas (chamanes) vieron una relación entre las pequeñas imágenes tridimensionales proyectadas que experimentaban en el extremo final del espectro intensificado y los fragmentos de animales que había alrededor de sus hogares para el fuego. Recuérdese que ya se había establecido el conjunto de especies importantes y que éste ya se compartía, se hablaba de él, se veía en visiones y se soñaba con él. El posterior tallado, raspado y pulido liberaba a los animales simbólicos del interior de las piezas de marfil de forma que se convertían en visiones materializadas tridimensionales. Por tanto, las estatuillas portátiles de animales eran mucho más que baratijas decorativas: eran espíritus animales tridimensionales materializados con todos sus poderes profilácticos y de otros tipos.

Nos hemos alejado a cierta distancia del mundo subterráneo de las cavernas y ahora nos encontramos en los abrigos abiertos que los auriñacienses ocupaban cotidianamente. Por lo tanto, no ha de sorprender que en periodos posteriores del Paleolítico superior, cuando el arte mueble se hizo más variado que lo que las pruebas actualmente disponibles sugieren que fue durante el Auriñaciense, pasara a representarse una más amplia variedad de especies que la que encontramos en los contextos fijados y específicos de las paredes de las cuevas. El arte mueble pasó a hacerse en circunstancias y contextos más variados que las circunstancias restringidas establecidas por las ubicaciones subterráneas de las imágenes parietales. Al igual que sucedió con las tres corrientes de realización de imágenes que fluyeron a partir de las imágenes parietales iniciales de visiones fijadas, también en el arte mueble una amplia variedad de simbolismos animales pasó a asociarse con adornos de utensilios y con adornos corporales socialmente relevantes de varios tipos.

En todas las culturas, unos animales selectos adquieren espectros o conjuntos de asociaciones y significados, no un solo significado exacto. Es muy posible que un colgante tridimensional tallado de un caballo no codificara exactamente el mismo segmento del espectro de la gama de significados de esa especie que la pintura de un caballo en una caverna profunda. El contexto de una imagen centra la atención en un segmento de su espectro de asociaciones. Pero el enfoque «subterráneo» del significado habría estado presente en un segundo plano como una penumbra que impartía un poder adicional al colgante[35]. Vimos en el estudio del caso concreto de los san que los chamanes estaban im-



45. Algunas de las estatuillas auriñacienses recuperadas en Vogelherd. El pequeño caballo tiene una línea en forma de uve tallada en su suave superficie; otras estatuillas están marcadas con curvas, cruces y puntos.

plicados en la caza: se creía que guiaban a los antílopes hacia la emboscada de los cazadores que estaban esperándolos. Esto no es lo que se entiende generalmente por «magia de caza», pero en cierta medida contribuye a explicar por qué, por ejemplo, se tallaban caballos en los propulsores de azagayas. Es posible que los caballos espíritus fueran los ayudantes animales de algunos chamanes; por eso aparecen fijados sobre la membrana subterránea. Al mismo tiempo, el acto de asociar la imagen de un caballo con una lanza puede haber destacado asociaciones más generales de éxito y poder en la caza. De igual modo, el espectro de significación de algunas especies no se extendía del arte mueble al mundo inferior: por consiguiente, éstas no están representadas en el arte de las cuevas.

Una fluidez comparable es evidente en la distribución geográfica del arte auriñaciense: éste parece no haber sido un componente universal del tecnocomplejo auriñaciense. Había centros de arte auriñaciense en la Francia central, en los Pirineos, y más al este, en la cuenca central y superior del Danubio. En otros lugares hay muchos emplazamientos auriñacienses con una conservación comparable, pero sin arte[36]. De nuevo observamos que la realización de imágenes figurativas no fue una parte inevitable de la transición. Se necesitaban ciertas circunstancias sociales para la realización de imágenes.

Un examen atento de las estatuillas auriñacienses (fig. 45) facilita un paso hacia la comprensión de esas circunstancias. Hahn[37] descubrió que el caballo de Vogelherd está en una postura que el semental adopta para impresionar a sus hembras. El oso de Geissenklösterle se encuentra en una posición vertical agresiva. Los dos leones de Vogelherd, con sus orejas triangulares y puntiagudas hacia atrás, están en la postura de la «boca abierta tensa» de un león que defiende su caza. Tanto la cabeza de leona de Stadel como la de Vogelherd también parecen encontrarse en un estado de alerta[38]. Esta línea de pruebas etnográfica lleva a Hahn a sostener que las estatuillas codificaban ideas de poder y fuerza[39]. Pero, ¿qué clase de poder y fuerza?

46. El teriantropo de Hohlenstein-Stadel. Es en parte humano y en parte león, y de pie mide aproximadamente 30 cm de altura.

Thomas Dowson y Martin Porr responden esta pregunta en su propio análisis de las posturas de los animales representados[40]. Llegan a la conclusión de que los animales estaban asociados con una forma temprana de chamanismo: «Entrar en un estado alterado de conciencia frecuentemente se considera una actividad peligrosa» y «los chamanes tienen que ser fuertes y poderosos para... realizar el trabajo que hacen». Para apoyar esta interpretación, Dowson y Porr señalan la estatuilla teriantrópica de Hohlenstein-Stadel, con su cuerpo humano y su cabeza felina (fig. 46). Como bien dicen ellos, la transformación en un animal es una parte integral del chamanismo. Al proporcionar contextos sociales y conceptuales para las estatuillas, observan las ubicaciones relativamente segregadas en las que se encontraron los objetos y sugieren que los chamanes auriñacienses pueden haber realizado sus tareas en un relativo aislamiento, aunque el uso de las estatuillas como colgantes también sugiere que éstas tenían una significación pública.

Dado el conjunto de creencias que he bosquejado, no es difícil ver que el origen de las imágenes tridimensionales no fue muy distinto al de las imágenes bidimensionales; los mismos principios generativos se aplican a ambos. La más temprana realización de imágenes del Paleolítico superior estaba sostenida en su totalidad por los mismos fundamentos conceptuales.

Un nuevo umbral

El título de este capítulo se eligió cuidadosamente. Me he ocupado de un origen de la realización de imágenes, el que tuvo lugar durante la transición en Europa occidental. La explicación que he bosquejado para ese caso concreto no excluye que haya habido múltiples orígenes independientes en otros lugares y en otras épocas –esto es, una vez que hubiera evolucionado la conciencia de nivel superior–. La realización de imágenes no se originó en un solo lugar y después se difundió por todo el mundo. Las circuns-

[38] Hahn (1993, p. 234).

tancias en otros lugares y épocas pueden no haber sido idénticas a las que he descrito para la transición del Paleolítico medio al superior en Europa occidental. Todavía hay que demostrarlas, no simplemente afirmarlas. No hay nada mecánico en mi explicación. Pero, no obstante, destaca ciertos universales de la morfología neuronal humana, de la conciencia cambiante, y las maneras en las que las personas no tienen más remedio que racionalizar y socializar el espectro completo. Como sabemos por nuestra propia época, las maneras en las que la gente nombra y da valor a los segmentos del espectro está abierta al cuestionamiento. De hecho, parece probable que dentro de una sociedad dada, la racionalización del espectro será siempre divisoria y cuestionada.

La imagen de la transición que hemos comenzado a construir ha resuelto varios antiguos y aparentemente intratables problemas. Ahora podemos comprender mucho mejor el tipo de relación que debe de haber existido entre los neandertales y las comunidades de *Homo sapiens* que llegaron. Podemos vislumbrar un tipo de relación que es diferente de cualquier cosa que podamos experimentar en el mundo actualmente. También podemos empezar a comprender por qué los neandertales dominaron algunas actividades pero no otras.

Podemos comenzar a ver, y esto es algo importante, agitaciones sociales en los campamentos de *Homo sapiens*, agitaciones que estaban relacionadas con la socialización del extremo autista del espectro de la conciencia de nivel superior y con la realización de imágenes. La humanidad estaba en el umbral de la aparición de nuevos tipos de discriminación social. En capítulos posteriores analizaremos más cuidadosamente el tipo de sociedad que puede haberse estado desarrollando en esta época y las funciones que las imágenes y las cuevas comenzaron a desempeñar.

CAPÍTULO 8

La caverna en la mente

En uno de los pasajes más evocadores de la *República* de Platón, Sócrates invita a Glaucón, un alumno devoto, a que se imagine «una caverna subterránea habitada, con una larga entrada que sube hacia la luz»[1]. En esta caverna hay unos prisioneros encadenados que han estado en esta condición desde la infancia y que sólo pueden ver las sombras de unas estatuas y de otros objetos que unos hombres portan a través de la entrada. Estas sombras caen sobre la pared, ante su fija mirada. Sin ningún conocimiento del mundo más allá de su cueva, los prisioneros, como admite Glaucón de buen grado, creen que están viendo la realidad. Si uno de su grupo –símbolo del filósofo– consiguiera escapar y alcanzar la luz que hay tras la fuente de las sombras, y después volviera para decir a los prisioneros que están viendo simples sombras, éstos no le creerían.

Si, continúa Sócrates, los ignorantes prisioneros tuvieran un «sistema de honores y alabanzas» y otorgaran premios al hombre que tuviera la vista más aguda para las sombras pasajeras y el recuerdo más preciso de ellas, éstos no desearían abandonar sus premios simplemente por la palabra de aquel que hubiera ascendido hacia la luz. Tampoco éste desearía volver para compartir la estima de éstos por aquellos que hubieran recibido premios.

En este tropo bastante perturbador hay muchos elementos relevantes para nuestra investigación sobre las imágenes parietales del Paleolítico superior. Desde nuestro punto de vista hay, no obstante, una observación fundamental que Sócrates no hace. En nuestra versión de la caverna, la luz que irradia desde arriba alcanza a los propios prisioneros y arroja las «sombras» de sus mentes sobre la pared de forma que se se mezclan con las sombras de los objetos externos, creando un panorama multidimensional.

No sólo nos interesa la mente humana en la caverna; también debemos tener en cuenta la caverna neurológica que hay en el interior de la mente. Estamos analizando

algunas de las maneras en las que se comportaba la mente humana en las cavernas del Paleolítico superior, ya fuera como consecuencia de la privación sensorial de las propias cuevas o por los muchos otros factores que inducen los estados alterados de conciencia. Entre esos estados figura, como ya hemos visto, la sensación de entrar en un vórtice constringente y salir por el otro lado a un reino alucinatorio que tiene sus propias condiciones de causalidad y transformación. Ésta es la caverna en la mente. Además, también está la proyección de imágenes mentales sobre superficies. En ausencia de alguien que tuviera el tipo de comprensión de los estados alterados que tenemos hoy, la gente del Paleolítico superior debe haber creído, como los prisioneros de Sócrates, que esas imágenes y experiencias eran parte esencial de la «realidad», tal como ellos la concebían. Este capítulo explora las maneras en las que la caverna en la mente y las topografías de las cavernas geomorfológicas se entrelazaban.

Para llevar a cabo esta tarea entrelazaré más firmemente las diversas líneas de pruebas que hemos estado siguiendo, y, al mismo tiempo, continuaré mi análisis del chamanismo. Comencé con una sospecha, una inteligente conjetura que algunos autores han introducido en el debate de vez en cuando; ahora paso a una confirmación de esa sospecha y, en el siguiente capítulo, a un análisis de cuevas específicas del Paleolítico superior con unas hipótesis bien fundamentadas en mente. En ese punto, analizaré cómo la gente del Paleolítico superior puede haber otorgado «honores y alabanzas» a aquellos que fueran hábiles para discernir, recordar y «fijar» las «sombras» en las paredes. Seremos capaces de ver cómo se utilizaban las cuevas, y, al menos en términos generales, por qué se adornaban como se hacía. Nuestras líneas de pruebas se entrelazarán para formar un cable robusto.

Hipótesis

En general, los capítulos anteriores han demostrado que hay dos importantes razones para sospechar que existió cierta forma de chamanismo en el Paleolítico superior de Europa occidental.

Hay todas las razones del mundo para creer que los cerebros de los *Homo sapiens* del Paleolítico superior eran plenamente modernos. Por consiguiente, experimentaban sueños y tenían el potencial para experimentar visiones. Además, no tenían más remedio que llegar a alguna comprensión común de lo que eran y lo que significaban los sueños y las visiones. En contraste con esto, la combinación de las pruebas neurológicas y arqueológicas sugiere que los neandertales, al igual que otros mamíferos, tenían el potencial neurológico para experimentar sueños y alucinaciones, pero no para recordarlos de ninguna manera relevante, para actuar conforme a ellos, o para emplearlos como base para la discriminación social.

En segundo lugar, hemos observado la ubicuidad, entre las comunidades de cazadores-recolectores, de lo que llamamos chamanismo. Al no estar interesado en sociedades que combinan elementos de chamanismo con otras religiones, enumeré los que yo considero como rasgos principales del chamanismo de los cazadores-recolectores

existen y son numerosas, las comunidades de cazadores-recolectores de todo el mundo tienen funcionarios rituales que explotan estados alterados de conciencia para realizar las tareas que observé en nuestros análisis generales y en los dos estudios de casos concretos[2]. Yo sostengo que la existencia generalizada del chamanismo no es simplemente una consecuencia de su difusión desde un área geográfica de origen, como Asia central –aunque las primeras gentes que entraron en Norteamérica sin duda llevaban consigo principios del chamanismo–. Más bien, deberíamos fijarnos en el antiguo legado neurológico humano que incluye la capacidad del sistema nervioso para entrar en estados alterados y la necesidad de dar sentido a los sueños y alucinaciones resultantes dentro de una forma de vida de cazadores y recolectores. No parece haber otra explicación para las notables similitudes que presentan las tradiciones chamanísticas en todo el mundo.

Si tomamos en conjunto estas dos cuestiones –antigüedad y ubicuidad–, parece probable que los cazadores-recolectores del Paleolítico superior de Europa occidental practicaran alguna forma de chamanismo. Según toda probabilidad, la expresión antigua del chamanismo no habría sido *idéntica* a ninguno de los tipos de chamanismo históricamente registrados, pero habría tenido unos rasgos fundamentales comparables –de ahí el valor tanto de los estudios etnográficos de casos concretos como de la neuropsicología–. Tampoco parece probable que el chamanismo del Paleolítico superior fuera estático e invariable durante los más de 30.000 años del Paleolítico superior y por toda Europa occidental. Pero, como implica la analogía que establecí con el cristianismo (capítulo 4), cambio no significa derrocamiento total, y probablemente los *chamanismos* del Paleolítico superior podían englobarse bajo la rúbrica general de «chamanismo».

Nuestra sospecha parece lo bastante bien fundada para poder recibir el nombre de hipótesis. A medida que entrelacemos líneas de pruebas, podremos pasar a examinar otros tipos de apoyos para esa hipótesis y a ver qué enigmáticos rasgos del arte del Paleolítico superior explica.

Animales y «signos»

Uno de los rasgos más desconcertantes del arte del Paleolítico superior es la coexistencia de motivos geométricos junto con imágenes de animales: a veces son adyacentes, a veces están superpuestas. Algunos paneles, como el ábside de Lascaux[3] o el santuario de Les Trois Frères[4], están tan profusamente cubiertos tanto de imágenes figurativas como de imágenes geométricas que parece inevitable la existencia de alguna relación entre los dos tipos. ¿Cuál podría ser esa relación?

---

[2] Existe un debate en torno a la aplicabilidad del término «chamanismo» a las religiones aborígenes australianas. Algunos autores creen que los estados alterados de conciencia no desempeñan ninguna función en la religión aborigen, pero yo sospecho que su opinión se basa en una idea errónea de lo que constituye un estado alterado.

Hemos visto que las imágenes figurativas no podrían haber evolucionado a partir de marcas geométricas o «macarrones»: las marcas no figurativas no son débiles intentos primitivos de realización de imágenes. ¿Qué hay, pues, de la sugerencia de que los dos tipos de imágenes derivan de dos sistemas gráficos distintos, paralelos, y probablemente complementarios?[5]. Algunos investigadores creen que la relación entre las imágenes geométricas y las figurativas puede haber sido similar a la que existe entre el texto y los diagramas de un libro: cada una dice lo mismo, pero mediante diferentes convenciones.

En realidad, la respuesta es más sencilla. Como hemos visto, en determinados estados alterados el sistema nervioso humano produce imágenes tanto geométricas como figurativas. Los dos tipos de imágenes no son exclusivamente secuenciales, eliminando cada uno a su predecesor; en la Fase 3 se experimentan juntos. Por consiguiente, su estrecha asociación en el arte chamanístico de todo el mundo no es sorprendente. De hecho, podemos ir un paso más allá. La conducta del sistema nervioso humano en los estados alterados resuelve la dicotomía postulada entre las imágenes geométricas y las figurativas que ha constituido la base de todas las clasificaciones del arte del Paleolítico superior que se han concebido hasta ahora. Contrariamente a lo que postulan estas clasificaciones, ambos tipos de imágenes son figurativas: ambas representan (mediante complejos procesos) imágenes mentales, no (al menos inicialmente) objetos del mundo material.

La cuestión no acaba ahí. Cuando se aplica el modelo neuropsicológico (capítulo 4) a las imágenes del Paleolítico superior encontramos que *todas* las fases están representadas. Este modelo fue un intento inicial de lograr una mejor comprensión del arte del Paleolítico superior, uno que iba más allá de las afirmaciones generales y de las analogías etnográficas carentes de fundamento. No obstante, ha sido objeto de grandes malentendidos: en el modelo hay algo más que fenómenos entópticos. Es incorrecto referirse a la hipótesis como la «explicación entóptica» o la «teoría entóptica», como hacen numerosos autores. En realidad, las representaciones claras de fenómenos entópticos son infrecuentes en el arte de las cuevas del Paleolítico superior, al igual que en las pinturas rupestres chamanísticas del sur de África (al contrario que en los grabados, donde son más numerosas). Tanto la gente del Paleolítico superior como los pintores rupestres san estaban más interesados en las alucinaciones de la Fase 3 que en los fenómenos entópticos de la Fase 1. Lo importante es que hay imágenes del Paleolítico superior que son atribuibles a las *tres fases* del modelo, y esto refuerza el argumento que defiende una conexión con las imágenes mentales de los estados alterados. Encontramos formas entópticas (Fase 1), interpretaciones (Fase 2), y transformaciones y combinaciones de imágenes figurativas y entópticas (Fase 3)[6]. Las proporciones de las imágenes atribuibles a cada una de las fases varían de una época a otra y de un lugar a otro.

Pero también encontramos «signos» del Paleolítico superior que *no* se ajustan a ninguno de los tipos entópticos conocidos. La figura 47 muestra algunos de estos motivos no entópticos. Entre ellos hay «claviformes», líneas verticales con una protuberancia en un lado, y «tectiformes», motivos con forma de cabaña. Esta distinción es un gran paso hacia delante porque nos ayuda a trabajar sobre los «signos» entópticos y sobre cómo se relacionan con los motivos animales desde una perspectiva diferente de la que adoptamos cuando analizamos los elementos entópticos. Debido a que el significado no es inherente a las imágenes entópticas, sino que se les asigna (y, en realidad, a todas las imágenes) en contextos culturales específicos, no sabemos qué significaban los «signos» del arte del Paleolítico superior para la gente de esa época. Los cromañones de Europa occidental no eran los tucanos de Sudamérica, así que no podemos transferir a las pinturas y grabados del Paleolítico superior los significados que Reichel-Dolmatoff descubrió que ese pueblo amazónico atribuía a sus imágenes mentales geométricas.

[5] Leroi-Gourhan (1968); Marshack (1972).

47. No todos los signos del Paleolítico superior se ajustan a las formas de los fenómenos entópticos tal como los ha establecido la investigación de laboratorio. Estos incluyen las llamadas claviformes y los tectiformes en forma de cabaña.

Todavía está por ver si llegaremos a descifrar alguna vez los significados tanto de los signos entópticos como de los no entópticos; sobre esta cuestión no soy irremediablemente pesimista. Por el momento, podemos decir al menos que *algunos* de ellos son similares a las formas entópticas. Esos motivos son, por lo que respecta a su origen, más que a su significado, explicables en términos de los estados alterados de conciencia. Por tanto, encajan en el patrón general que sugiere la hipótesis de que el arte parietal del Paleolítico superior era chamanístico.

Cavernas inmensas para el hombre

Otra característica extremadamente enigmática de las imágenes del Paleolítico superior queda también aclarada por nuestra hipótesis, y queda aclarada, además, de una forma que nos conduce a otras cuestiones y respuestas más detalladas. Queda revelado, así, el potencial heurístico de la hipótesis: no baja el telón sobre la investigación, sino que conduce, de forma alentadora, a más preguntas.

La característica a la que me refiero ahora es la colocación de imágenes en contextos subterráneos profundos, frecuentemente pequeños, en los que la luz no penetra y los cuales parece que la gente raramente haya visitado. Estos lugares están conectados con cámaras más grandes, también en total oscuridad, en las cuales varias personas podrían haberse reunido para contemplar las imágenes y realizar otras actividades. A de-

minadas. La forma en la que las imágenes avanzan lentamente desde el nivel de la vida cotidiana hacia el interior de las cuevas subterráneas y después hacia espacios que en algunos casos sólo pueden alcanzarse salvando peligrosos y laberínticos pasajes subterráneos sugiere que el arte parietal era un producto cultural que unía los estratos del cosmos del Paleolítico superior. En términos lévi-straussianos, podría decirse que el arte parietal del Paleolítico superior media, o forma un nexo de conexión, entre los dos elementos de una oposición binaria «sobre-tierra/bajo-tierra».

Esta inferencia significa que hablar de chamanismo del Paleolítico superior es hacer una afirmación sobre cosmología, no sólo acerca de creencias y rituales religiosos, como si tales asuntos fueran epifenómenos y por tanto no revistieran gran importancia para nuestra comprensión de la vida en el Paleolítico superior. Toda vida, económica, social y religiosa, tiene lugar dentro de una concepción específica del universo e interactúa recíprocamente con ella. No puede ser de otro modo. Como vimos en capítulos anteriores, la cosmología chamanística se concibe, en primera instancia, como un conjunto de dos reinos, el mundo material y un reino espiritual. A menudo, el mundo de los espíritus es inmanente, entrelazado con el mundo material a la vez que separado de él. Al mismo tiempo, estos dos reinos se conciben como subdivididos y estratificados; cuanto más socialmente compleja sea la sociedad chamanística, más estratificadas estarán las subdivisiones del cosmos. No hay un «cosmos chamanístico» monolítico. También vimos que las sensaciones universales y neurológicamente «instaladas» de volar y atravesar un túnel constringente probablemente dieron origen a estas concepciones.

Afirmo ahora que la entrada a las cuevas del Paleolítico superior se consideraba, probablemente, como algo prácticamente indistinguible de la entrada al vórtice mental que lleva a las experiencias y a las alucinaciones del trance profundo. Los pasajes y cámaras subterráneas eran las «entrañas» del inframundo; la entrada en ellas era la entrada, tanto física como psíquica, al mundo inferior. De este modo, se daba una materialidad topográfica a las experiencias «espirituales». Para la gente del Paleolítico superior, la entrada a una cueva era la entrada a parte del mundo de los espíritus. Las imágenes embellecedoras iluminaban (posiblemente en un sentido bastante literal) una senda a lo desconocido.

Podemos ir un paso más allá. Los estados alterados de conciencia no sólo crean ideas de un cosmos estratificado; también proporcionan acceso a las diversas divisiones de ese cosmos, y por ello las validan repetidamente. El cosmos chamanístico estratificado y la «demostración» de su realidad constituyen un sistema cerrado de creación y verificación experiencial. Incluso personas que, por las razones que fuese, no tenían acceso al extremo final de la trayectoria intensificada o a las propias cuevas, podían sin embargo verificar la estructura de su cosmos mediante los vislumbres, más evanescentes, de otro reino que sus sueños les proporcionaban. El hecho de que ellos pudieran vislumbrar, de forma fugaz e imperfecta, las criaturas y transformaciones del mundo de los espíritus era, para ellos, prueba suficiente de que los chamanes realmente podían visitarlo y regresar con detalladas descripciones del mismo. Tales personas eran como los prisioneros de Sócrates, que podían hablar entre ellos pero que simplemente con-

Los pasajes y cavernas subterráneas del Paleolítico inferior eran, por tanto, lugares que permitían un estrecho contacto con un estrato espiritual inferior del cosmos, incluso la penetración en él. Las imágenes que la gente realizaba allí estaban relacionadas con ese reino subterráneo. No es tanto que las imágenes se llevaran bajo tierra –imágenes del mundo de arriba alojadas en la memoria de la gente– y se colocaran allí; tanto se obtenían como se fijaban allí. El mundo alucinatorio, o de los espíritus, junto con sus imágenes pintadas y grabadas, quedaba investido, así, de materialidad, y quedaba situado cosmológicamente de forma precisa; no era algo que existiera solamente en los pensamientos y las mentes de la gente. El mundo espiritual inferior estaba *allí*, tangible y material, y algunas personas podían verificarlo empíricamente entrando en las cuevas y viendo por sí mismas las visiones «fijadas» de los animales-espíritus que habilitaban a los chamanes de la comunidad y también experimentando visiones, quizá incluso en esos espacios subterráneos.

Además, la realización de imágenes no tenía lugar, simplemente, en el mundo de los espíritus: también moldeaba y creaba de forma aumentativa ese mundo. Cada imagen hacía visible presencias ocultas. Había, pues, una fecunda interacción entre la topografía dada de las cavernas, las cambiantes imágenes mentales, y la fijación de imágenes por parte de individuos y grupos; con el tiempo, las imágenes se acumulaban y modificaban el mundo de los espíritus tanto materialmente (en las cuevas) como conceptualmente (en las mentes de la gente). El mundo de los espíritus, al igual que el mundo social de arriba, era maleable hasta cierto punto; la gente podía implicarse en él y moldearlo hasta cierto punto. En la mayoría de los casos, este moldeo se manifestó en el añadido de nuevas imágenes a las que ya estaban allí o en el comienzo de la creación de otro panel completamente nuevo. Pero en algunos casos excepcionales parece haber habido intentos de eliminar imágenes que ya estaban allí. En la cueva de Cosquer, por ejemplo, las huellas de manos habían sido rayadas de parte a parte, como si se las hubiera querido cancelar, y en Chauvet parece que algunas imágenes pueden haber sido borradas mediante el raspado de la superficie[7].

Un soporte vivo

Esta intepretación de las cuevas como las entrañas del mundo inferior me lleva a otro rasgo del arte parietal del Paleolítico superior que es difícil de explicar fuera de la hipótesis chamanística. Como hemos visto, uno de los rasgos más conocidos y más constantes del arte del Paleolítico superior es el uso que aquellos que realizaban imágenes hacían de los rasgos de las superficies de la roca en las que colocaban sus imágenes. Casi todas las cuevas contienen ejemplos de esto, y numerosos autores han comentado el enigma que plantean[8]. He aquí unos cuantos ejemplos además de aquellos a los que ya me he referido; conducen, de forma acumulativa, a una importante conclusión acerca de las paredes aparentemente «muertas» de las cuevas.

[7] Clottes y Courtin (1996); Clottes, comunicación personal.

A veces, las imágenes del Paleolítico superior están situadas de manera que un nódulo o protuberancia insignificante forma el ojo de un animal. Algunos de los nódulos son tan insignificantes que uno sospecha que se identificaban y seleccionaban mediante el tacto más que mediante la vista. En la tenue luz de las parpadeantes lámparas, los dedos, explorando delicadamente las paredes, descubrían un nódulo, y la mente, preparada para el descubrimiento de animales, lo tomaba por un ojo. En algunos casos, el tacto puede haber ayudado al recuerdo, o a la reconstitución, de un animal visionario. Tras haber experimentado una visión en el trance profundo o como una imagen posterior, un buscador de visiones, en un estado más alerta, palpaba cuidadosamente la pared en busca de indicaciones acerca de dónde se encontraba el espíritu animal.

A mayor escala, una roca natural en Comarque parece haber sugerido una cabeza de caballo extraordinariamente realista, completa con ollares y boca (fig. 48)[9]. Un grabador simplemente completaba y añadía detalles a la forma. Además, también figuras humanas hacen uso ocasionalmente de rasgos naturales de la roca. En Le Portel, por ejemplo, dos contornos rojos de figuras humanas están pintados de forma que unas protuberancias estalagmíticas se convierten en sus penes (lám. 15)[10].

Un ejemplo especialmente revelador y bien conocido se encuentra en la cueva del Castillo (Cantabria), donde se ha pintado una representación de un bisonte de forma que encaja en la desigual superficie de una estalagmita: el artista percibió el lomo, la cola y la pata trasera en la forma de la roca (fig. 49). Es relevante el hecho de que esto significara que tenía que pintar al animal en una posición vertical[11]. Pero esto no parece haber importado. Al contrario, la imagen resultante ejemplifica una de las diferencias entre las imágenes mentales y los animales del mundo material del exterior de la cueva, los cuales normalmente caminan o permanecen en posición horizontal. El artista del Castillo no intentaba pintar un animal como cualquiera podía verlo fuera de la cueva; más bien, estaba reconstituyendo una visión «flotante». Como vimos en el capítulo 7, las imágenes del Paleolítico superior parecen «flotar» sobre la roca; cuando están ancladas mediante algún rasgo de la superficie, no se encuentran necesariamente en una postura realista.

48. En parte natural y en parte esculpida, esta forma en la roca representa una cabeza de caballo (Comarque, Dordoña).

Hasta ahora he descrito pinturas que presentan vistas laterales de animales. En contraste, en el Salon Noir de Niaux un artista añadió cuernos a un agujero en la roca, el cual, visto desde determinado ángulo, parece una cabeza de ciervo, vista de frente (figura 50)[12]. En Altamira, personas

[9] Leroi-Gourhan (1968, fig. 15).

[10] Bahn y Vertut (1988, fig. 32).

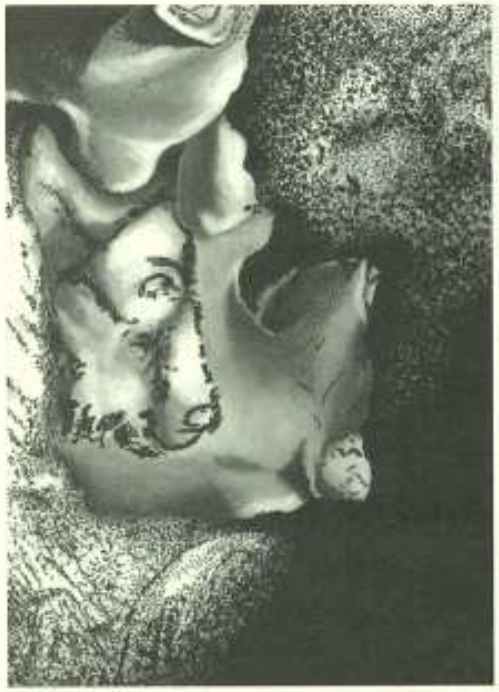
[11] Véase Clottes y Lewis-Williams (1998, fig. 83) para una fotografía.

49. A la forma natural de una estalagmita en la cueva del Castillo, España, se le añadieron unas cuantas líneas para producir la imagen de un bisonte vertical.

50. (Abajo) Este agujero en la pared de roca del Salon Noir de Niaux se parece a una cabeza de ciervo vista frontalmente. La gente del Paleolítico superior añadió cuernos a la forma natural para intensificar la apariencia de una cabeza de ciervo que se asoma desde la pared.

del Paleolítico superior crearon un efecto similar en la Cola de Caballo, la parte más profunda de la cueva: unas formas naturales en la roca han sido transformadas mediante la adición de ojos pintados y, en un caso, de una mancha negra que puede representar una barba[13]. Los visitantes que llegan al final de este estrecho pasaje y después dan la vuelta para abandonar la cueva se enfrentan con unas caras que aparentemente miran desde las paredes de roca (láms. 4 y 5). Se creó un efecto similar en Gargas, en las colinas al pie de los Pirineos[14]. Quizá sea todavía más extraordinaria la cabeza de caballo pintada en Rouffignac (fig. 51). Aquí la cabeza se ha pintado en un nódulo de pedernal que sobresale de la pared; el resto del cuerpo del animal parece estar «dentro» de la pared.

[12] Bergman et al. (1987, pp. 233-234); Bahn y [illegible]



51. Una cabeza de caballo pintada sobre un nódulo de pedernal que sobresale de la pared de Rouffignac, Dordoña, da la impresión de que el animal está dentro de la roca.

El efecto creado por éstas y muchas otras imágenes es el de unos rostros humanos y animales que miran desde la pared de roca. Las figuras no están simplemente pintadas sobre la superficie; se convierten en parte de la propia cueva, parte del reino inferior. De esta manera, la intervención humana cambiaba el significado de la topografía. ¿Cuál pudo ser ese significado?

En el estudio del caso concreto de Norteamérica vimos que los chamanes se embarcan en una búsqueda de visiones, normalmente en un remoto lugar aislado, a veces en lo alto de un elevado acantilado, a veces en una cueva, para ayunar, meditar e inducir un estado alterado de conciencia en el cual «ven» al ayudante animal que impartirá el poder necesario para la práctica chamanística[15]. Las pruebas que he reunido en éste y en anteriores capítulos, especialmente las referentes a huecos pequeños y ocultos de las cuevas del Paleolítico superior, sugieren que *uno* de los usos de las cavernas era el de permitir algún tipo de búsqueda de visiones[16]. Sin duda, la privación sensorial que proporcionaban las cámaras remotas, silenciosas y totalmente oscuras como el Diverticulo de los Felinos en Lascaux y la Cola de Caballo de Altamira, inducía estados alterados de conciencia[17]. En sus diversas fases de estados alterados los buscadores buscaban, mediante la vista y el tacto, en los pliegues y las grietas de la superficie de la roca, visiones de poderosos animales. Es como si la roca fuera una membrana viva entre uno de los niveles más inferiores del cosmos estratificado y aquellos que se aventuraban en él; tras la membrana había un reino habitado por animales espíritus y por los propios espíritus, y los pasajes y las cámaras de las cuevas penetraban profundamente en ese reino.

[15] Eliade (1972, pp. 50-51); Halifax (1980, p. 6).

[16] Otros autores, como Hayden (1993) y Pfeiffer (1982), han sugerido la existencia de la búsqueda de visiones

Esta sugerencia recuerda la experiencia de Barbara Myerhoff, una antropóloga que trabajó entre el pueblo huichol del norte de México. Tras haber ingerido la planta alucinógena peyote, ésta se «sentó, concentrándose en un pequeño animal mítico... el pequeño y yo habíamos entrado en una pintura de hilo y él se sentó exactamente en el centro de la composición. Observé cómo se desvanecía y desaparecía finalmente por un agujero». Las llamadas pinturas de hilo se hacen pegando hilo coloreado sobre una superficie adhesiva; frecuentemente representan experiencias alucinatorias y conceptos míticos. Entrar en imágenes pintadas de esta manera probablemente también era parte de la experiencia chamanística del Paleolítico superior y del sur de África[18].

Un «otro mundo» tangible

Esta explicación se extiende a otro rasgo enigmático de las cavernas adornadas: las diversas maneras en las que se palpaban las paredes de numerosas cavernas.

En algunos emplazamientos, como la cueva de Cosquer, cerca de Marsella, la entrada a la cual quedó inundada por el elevado nivel del mar al final del periodo glacial, las llamadas acanaladuras dactilares cubren la mayor parte de las paredes y partes del techo, incluso más allá de la altura de la cabeza (lám. 14). La gente arrastraba dos, tres o cuatro dedos a través del barro en las paredes de las cuevas allá donde la superficie era maleable. Por encima del pasaje de entrada, actualmente inundado, que lleva a Cosquer, las marcas dactilares se encuentran a varios metros de altura y deben de haberse necesitado escaleras rudimentarias para su realización[19]. De hecho, en Cosquer las únicas partes de la cueva que no están cubiertas por acanaladuras dactilares son aquellas que carecen de la película de barro blando producida por la erosión de la piedra caliza[20]. El corte transversal de algunas de estas acanaladuras, de una profundidad de entre 2 y 3 mm, sugiere que puede que éstas no se hicieran con los dedos sino con algún tipo de instrumento, quizá con la punta de una hoja de pedernal con muescas que dejaran estriaciones, aunque esas marcas las pueden haber dejado fragmentos de piedra arrastrados por los dedos o uñas rotas.

[17] Sobre privación sensorial y visiones véase La Barre (1975, p. 14), Walker (1981, p. 146), Pfeiffer (1982, p. 211) y Siegel y Jarvik (1975).

[18] Myerhoff (1974, p. 42).

Los dibujos creados de esta manera son rectilíneos, curvos o en zigzag; algunos se repasaron dos veces, así que podemos estar seguros de que no eran totalmente aleatorios: las formas importaban. Para nosotros, recuerdan algunos de los fenómenos entópticos, pero hay algo más. En Cosquer, las acanaladuras dactilares forman un fondo para las imágenes que están, en todo caso, ejecutadas encima de ellas. No obstante, en un caso, un grupo de dos huellas rojas de manos también están cubiertas por acanaladuras dactilares. Las huellas de manos y las acanaladuras de Cosquer parecen, por lo tanto, constituir un conjunto temporal de marcas.

Este tipo de tratamiento de las paredes de las cuevas estuvo más extendido en el Paleolítico superior de Europa occidental que lo que habitualmente se reconoce; quizá a los investigadores las acanaladuras dactilares les parezcan bastante aburridas comparadas con las imágenes de animales y por ello tiendan a ignorarlas. No obstante, Michel Lorblanchet, un arqueólogo francés que ha estudiado el arte rupestre de la provincia de Lot de Francia, llevó a cabo un detallado y valioso estudio de las mismas. En la cueva de Pech Merle encontró hasta 120 metros cuadrados de marcas de dedos: «Casi todas las paredes de arcilla que son accesibles sin demasiada dificultad llevan estas marcas»[21]. La mayoría de las marcas parecen haber sido realizadas por adultos, aunque dos bandas de líneas fueron claramente ejecutadas por dos manos pequeñas, bien de una mujer o bien de un adolescente. La segunda de las posibilidades puede estar apoyada por la presencia de aproximadamente una docena de pisadas de un adolescente o un niño grande en el suelo de Pech Merle[22].

Lorblanchet halló que había imágenes figurativas integradas en varias de las aparentemente aleatorias acanaladuras dactilares, aunque rechazó juiciosamente cualquier sugerencia de que las sencillas marcas de dedos evolucionaran para convertirse en representaciones[23]. Sin embargo, su interés se centró en las imágenes reconocibles, más que en los propios «macarrones». Como consecuencia, consideró que la práctica de las acanaladuras dactilares estaba relacionada con la mitología de la creación, con el «dar a luz criaturas procedentes del vacío y de lo inextricable». Pero las acanaladuras dactilares aparecen sin imágenes figurativas con la suficiente frecuencia como para sugerir que tenían su propio significado.

Esta conclusión se ve corroborada en Hornos de la Peña, en España. Aquí la distribución de las acanaladuras es más restringida que en Cosquer o en Pech Merle: en un lugar, una «cuadrícula» trazada con los dedos parece emerger de una cavidad natural y rodearla (lám. 16)[24]. En otro extraordinario tratamiento de las paredes de las cuevas de Hornos de la Peña, unas cavidades en las paredes se llenaron con barro y después se perforaron, aparentemente con dedos o palos[25].

En Cosquer, el tratamiento de las superficies se llevó más allá de las acanaladuras dactilares. En algunos lugares se rasparon grandes áreas con un utensilio de algún tipo

[21] Lorblanchet (1992, p. 451).
[22] Duday y Garcia (1983).
[23] Lorblanchet (1992, pp. 488-489).

como si la gente hubiera querido recoger la blanda y pegajosa arcilla; no se hicieron intentos de raspar superficies duras[26]. No hay prácticamente ningún rastro en la cueva de las cantidades de arcilla que se deben de haber extraído de las paredes; a menos que se depositara en las áreas actualmente inundadas, ésta fue trasladada, por consiguiente, fuera de la cueva. También se extrajo arcilla roja de las fisuras, raspándola, y aparentemente se trasladó fuera de la caverna. Aunque no podemos estar completamente seguros debido a la inundación, parece que la arcilla se valoraba para algún fin, no podemos decir si para el adorno corporal, para la fabricación de pintura, o para el adorno de vestiduras hechas con pieles.

Sobre la cuestión del significado de las acanaladuras dactilares, Peter Ucko, director del Institute of Archaeology de Londres, señala: «Es... inconcebible para nosotros, actualmente, entender la naturaleza de tal acción»[27]. Jean Clottes y Jean Courtin también siguen desconcertados por las acanaladuras dactilares. Se preguntan: «¿Cuál podría ser su fin, excepto el de señalar la presencia de personas en las profundidades de la tierra; tomar posesión de estos lugares, tan misteriosos como temibles, en los que, hasta donde nosotros sabemos, nadie antes que ellos había osado aventurarse?»[28]. Aplazaré mi contestación a esta crucial pregunta hasta después de analizar una forma, que yo considero relacionada, de la actividad humana en las cuevas.

Experiencia manual

En realidad, las pruebas de las acanaladuras dactilares nos sitúan en una ventajosa posición para analizar desde una nueva perspectiva uno de los rasgos más comentados del arte del Paleolítico superior, las huellas de manos. En ciertos aspectos, los investigadores han estudiado las huellas de manos de la misma forma en la que han analizado las acanaladuras dactilares y los «macarrones»: del mismo modo en que buscaban imágenes reconocibles entre las acanaladuras, se han interesado en la *imagen* de la mano más que en el acto de realizarla. Los capítulos 5 y 6 demostraban que había razones para creer que la propia imagen y el acto de realizarla son solamente partes de una cadena más larga de operaciones que implica una acción y unas creencias sociales.

Como vimos en el capítulo 1, las huellas de manos son de dos tipos: positivas y negativas. Las huellas positivas se realizaban poniendo pintura en la palma y los dedos y después presionando la palma contra la pared de roca. Las huellas negativas se realizaban colocando la mano contra la roca y después soplando pintura sobre la mano y sobre el área de la roca en torno a ella; cuando se retiraba la roca, quedaba una imagen de una mano.

En la cueva de Chauvet se ha hallado una fascinante variación sobre las huellas de manos. Allí hay dos paneles de lo que, a cierta distancia, parecían ser grandes puntos rojos. Finalmente, cuando los investigadores pudieron acercarse más a la pared de roca sin perturbar la superficie del Paleolítico superior que se hallaba bajo sus pies, descubrieron que los

[28] Clottes y Courtin (1996, p. 60).

puntos eran en realidad huellas de palmas de manos. Se ponía pintura en el hueco de la palma y después se golpeaba contra la roca; aquí y allá puede verse un hilillo de pintura que cae de la huella y las marcas más débiles de los dedos. En el lado izquierdo de cada huella hay una ligera muesca en forma de «v» dejada por el espacio entre el dedo pulgar y el índice; todas son huellas de manos derechas. Hasta ahora, la técnica es exclusiva de Chauvet[29].

Si tenemos en cuenta lo que ya hemos comentado acerca del cosmos chamanístico estratificado y la pared de roca como una membrana entre las personas y el mundo subterráneo de los espíritus, debemos considerar que el acto de realizar las huellas era tan importante (posiblemente más) que la forma resultante de una mano. Sin duda, la huella de una mano bien puede haber significado la presencia de una persona concreta, como frecuentemente se sugiere –un antiguo «Joe estuvo aquí»–, pero el hecho de que todo un panel en Chauvet parezca haber sido realizado por una sola persona disminuye esta posibilidad, al menos en este caso. Además, si una huella de mano indica la presencia de una persona concreta, hemos de preguntarnos por las circunstancias en las que se realizó. La gente tenía que llevar pintura a las profundidades de las cuevas: las huellas de manos no se hacían de repente, sin pensarlo. ¿Por qué querría la gente dejar huellas de sus manos en las profundas cuevas?

De nuevo, parece que la respuesta a esta pregunta tiene más que ver con el acto de tocar la superficie de roca que con la realización de imágenes. En el caso de las huellas negativas, la pintura se aplicaba de tal manera que cubriera completamente toda la mano, y a veces también parte del antebrazo, además de la roca en torno a ellos (fig. 52). Por consiguiente, la mano «desaparecía» tras una capa de pintura; quedaba «sellada en» la pared. En el caso de las huellas positivas, la pintura era una película mediadora que conectaba la mano con la roca. Hemos visto que la pintura no debería considerarse como una sustancia puramente técnica (Capítulo 5); probablemente tenía su propio significado y potencia. Quizá fuera algún tipo de «disolvente» impregnado de poder que «disolvía» la roca y facilitaba el contacto íntimo con el reino que había tras ella.

52. Una huella de mano negativa. Se soplaba pintura sobre la mano y la muñeca, «sellándola» así en la pared de roca.

La importancia de la pintura del Paleolítico superior como una sustancia relevante queda corroborada por las huellas de palmas de manos de Chauvet. En un panel hay 48 huellas; en el otro hay 92. El tamaño y las características anatómicas de las huellas sugieren que cada panel fue realizado por una persona, posiblemente un joven o una mujer, pero que los dos paneles no fueron pintados por la misma persona. El panel de 48 puntos parece haberse iniciado con una huella de mano completa y clara a la izquierda; se añadieron las huellas de palmas, pero se tuvo cuidado de asegurarse de que no se superpusieran a la huella de mano original. El panel de 92 huellas no tiene ninguna huella de mano completa; las «imágenes fantasmas» de dedos, cuando son visibles, parecen ser fortuitas. Es evidente que no se añadió pintura a la palma para cada huella porque algunas tienen una película de pintura más fina en el centro de la palma. Pero a mí me parece que el hilillo de pintura que cae de algunas huellas sugiere que la acción se concibió, al menos en parte, para poner una buena cantidad de pintura sobre la roca, tanta que ocasionalmente chorreaba un poco hacia abajo sobre la superficie de la roca.

En otras cuevas, como la de Enlène, hay pequeños puntos y trazos de pintura en la Galerie du Fond; ninguna imagen, sólo las marcas rojas (fig. 1). Como demuestra el hecho de haberlas colocado en este lugar profundo y apartado, las marcas no podrían haberse realizado por accidente. Aquí la mera presencia de incluso una pequeña cantidad de pintura sobre la roca parece haber sido importante. La colocación de pintura, una sustancia extremadamente cargada, sobre la «membrana», era un acto relevante.

El acto de soplar pintura sobre la roca también requiere un análisis cuidadoso, para que no imaginemos que no era más que una operación técnica. Lorblanchet, que tenía una considerable experiencia antropológica en Australia, investigó las imágenes y las huellas de manos realizadas mediante el soplo de pintura a la luz de lo que había aprendido sobre las técnicas de pintura aborígenes. Como parte de su trabajo en Francia, emprendió la tarea de intentar replicar el complejo panel de «caballos con manchas» de Pech Merle, que incluye seis huellas negativas de manos (lám. 19). Descubrió que las huellas de manos se añadieron alrededor de los caballos después de que estos hubieran sido completados. Pocas dudas pueden existir acerca de que las huellas de manos aquí están relacionadas de forma integral con las imágenes figurativas de caballos: juntas, constituyen una «composición» significativa.

También halló que partes de los propios caballos se realizaron soplando pintura sobre la roca. Para replicar el proceso del soplo empleó carbón vegetal:

> Me puse el polvo de carbón vegetal en la boca, lo mastiqué y lo diluí con saliva y agua. La mezcla de carbón y saliva, ampliada con agua, forma una pintura que se adhiere bien a la pared de una cueva... Para reproducir [las huellas de manos], utilicé ambas manos, pero me pareció más fácil emplear mi mano izquierda con el dorso contra la pared para realizar lo que parecen ser huellas de mi mano derecha[30].

Un centro de control de venenos de París advirtió a Lorblanchet de que no experimentara con dióxido de manganeso, uno de los pigmentos que utilizaban los artistas del Paleolítico superior, ya que «se arriesgaría a tener graves problemas de salud» si accidentalmente se lo tragaba.

Estando de pie frente a los «caballos con manchas» del Paleolítico superior, y contemplándolos durante largo tiempo, observé algo interesante. Descubrí que mis manos encajaban cómoda y simultáneamente en las dos huellas negras que hay sobre el lomo del caballo que está a mano derecha (naturalmente, tuve cuidado de no dejar que mis manos tocaran la roca). También descubrí que la roca entre estas dos huellas sobresalía ligeramente de manera que se acercaba a mi boca. En este punto, la roca está manchada por una neblina de pintura roja que puede haber salido de la boca de una persona que se encontrara exactamente donde yo estaba y con ambas manos colocadas sobre la roca. Mientras permanecía allí, mi cuerpo estaba cerca de la imagen del caballo; yo casi estaba abrazando al caballo, y mi cara estaba a unos centímetros de la «membrana».

Aunque Lorblanchet cree que cada huella de mano de este panel se realizó por separado y que el tamaño uniforme de las huellas sugiere que las realizó una sola persona, yo no creo que sus conclusiones sean inevitables. La huella de mano más baja, por ejemplo, debe haber sido realizada por la mano derecha de alguien que yacía boca abajo en el suelo de roca de la cueva; la huella está tan baja que la muñeca y el antebrazo de la persona deben de haber estado en contacto con el suelo. Desde esta posición, a la persona que se encontraba boca abajo le habría sido difícil, aunque quizá no imposible, soplar la pintura sobre su propia mano. Parece probable que el acto de soplar la pintura no lo realizara necesariamente la persona que sostenía su mano, o sus manos, contra la roca, sino por otra persona «oficiante», quizá podríamos decir. También es posible que en el soplo de la pintura participara más de una persona; un pequeño grupo de personas puede haberse turnado en el proceso del soplo de pintura. Este tipo de modo cooperativo de realizar al menos alguna de las huellas parece confirmarlo un caso en Gargas, donde la mano y el antebrazo de un niño los sujetaba contra la roca un adulto, cuyo asimiento del brazo del niño puede verse; no era el niño el que soplaba la pintura.

Como consecuencia de su experiencia de realizar una réplica del panel de los «caballos con manchas», Lorblanchet concluía:

> El método de escupir pintura parece haber tenido una excepcional importancia simbólica por sí mismo para las gentes primitivas. El aliento humano, la más profunda expresión de un ser humano, literalmente insufla vida sobre la pared de una cueva. El pintor proyectaba su ser sobre la roca, transformándose a sí mismo en los caballos. No podría haber una comunicación más estrecha o más directa entre una obra y su creador[31].

Podemos volver ahora sobre las cuestiones que plantean las acanaladuras dactilares. Si admitimos que la gente del Paleolítico superior creía que el mundo de los espíritus se encontraba tras las paredes finas y membranosas de las cámaras y pasajes subterráneos, las pruebas de las acanaladuras dactilares, de las huellas de manos y de otras muchas conductas que de otro modo serían incomprensibles, pueden entenderse en términos racionales, si no absolutamente precisos. En diversas maneras, la gente tocaba, respetaba, pintaba y trataba ritualmente las paredes de las cuevas debido a lo que éstas eran y debido a lo que existía tras sus superficies. Las paredes no eran un soporte sin significado. Eran parte de un contexto extremadamente cargado, un contexto que, afirmo ahora, nos proporciona las pruebas más antiguas de las que disponemos de una de las metáforas religiosas arquetípicas.

Oscuridad y luz

A veces una ondulación en la superficie de la roca se convierte en la línea dorsal de un animal si uno sostiene su luz en una posición determinada; un artista simplemente añadía patas y algún otro rasgo a la sombra. Hay un ejemplo especialmente bueno en Niaux en el que se ha utilizado una ondulación de la roca para sugerir el lomo de un bisonte (láms. 17 y 18). La línea dorsal claramente corcovada se ve con claridad cuando se sostiene una fuente luminosa a la izquierda y ligeramente por debajo de la imagen. Al igual que el bisonte del Castillo (fig. 49), este animal de Niaux está dispuesto verticalmente con el fin de explotar el rasgo natural de la roca. De igual modo, la cabeza del «caballo con manchas» que hay a mano derecha en Pech Merle la sugiere un rasgo natural de la roca, especialmente cuando la fuente luminosa se encuentra en determinada posición –también hacia la izquierda de la imagen–. En este caso, el artista distorsionó la cabeza del caballo pintado, haciéndola grotescamente atenuada; la propia forma de la roca está proporcionada de manera más realista que la cabeza pintada que hay dentro de ella. Es como si la roca sugiriera «caballo», pero el artista pintase no un caballo naturalista sino un caballo deliberadamente, aunque sólo en parte, distorsionado, quizá un «caballo espíritu», reconocible en cuanto a su especie pero claramente no «real». Esta técnica de usar sombras para completar una pintura es más corriente de lo que se supone habitualmente[32]: la gente empleaba la interacción insustancial de las sombras en movimiento para buscar poder y crear imágenes de ese poder.

En estos casos, el animal buscado no fue simplemente «descubierto» en las circunvoluciones de la roca. Lo crearon la intervención humana *y* una interacción entre dos elementos, la luz y la oscuridad. Al dejar el mundo de la luz y al entrar en el reino oscuro y subterráneo, aquel o aquellos que realizaban imágenes portaban una lámpara o antorcha. Esta llama vacilante era algo que los buscadores tenían que dominar y que las pruebas indican que se utilizaba para ulteriores revelaciones.

Estas imágenes nacidas de la luz y la sombra implican una importante reciprocidad. Por un lado, el creador de la imagen mantiene a ésta en su poder: un movimiento de la fuente luminosa puede hacer que la imagen surja de la oscuridad; otro movimiento

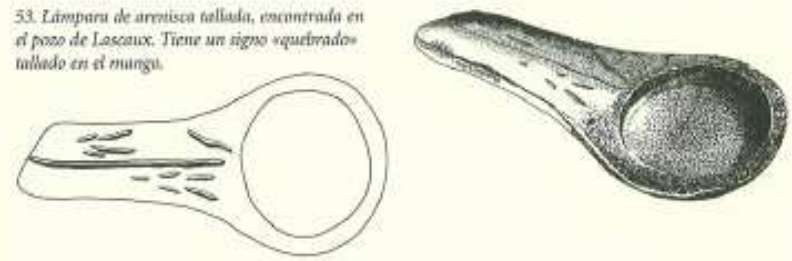
hace que desaparezca. El creador controla la imagen. Por otro lado, la imagen mantiene a su creador en su poder: si el creador o el posterior espectador desea que la imagen siga siendo visible, éste está obligado a mantener una postura que sostenga la fuente luminosa en una posición determinada. Si el espectador se cansa y como consecuencia baja la luz, la imagen parece retirarse al reino que se halla detrás de la membrana. Más, quizá, que ninguna otra imagen del Paleolítico superior, estas «criaturas» (creaciones) de luz y oscuridad apuntan a la existencia de una compleja interacción entre persona y espíritu, artista e imagen, espectador e imagen. Las pinturas de las cuevas del Paleolítico superior eran mucho más que imágenes cuyo único fin era el de ser contempladas: algunas de las imágenes brotaban de una metáfora fundamental.

Esta conclusión la apoyan algunas de las lámparas que se han encontrado en las cuevas. El uso controlado del fuego data de hace más de medio millón de años, pero el uso de fuego en lámparas comenzó a principios del Paleolítico superior; las lámparas fueron una invención del *Homo sapiens*. La mayoría de los ejemplos conocidos vienen de Francia; son escasas las lámparas originarias de España, Alemania y de más al este. Sophie de Beaune y Randall White, arqueólogos que llevaron a cabo un estudio detallado de las lámparas del Paleolítico superior, llegaron a la conclusión de que las comunidades productoras de lámparas se limitaron a una región concreta[33]. Ésta, como hemos visto, es también la región del prolífico arte de las cuevas.

La mayoría de las lámparas eran simplemente toscos fragmentos de piedra con huecos naturales que podían contener el sebo; las mechas se hacían de líquen, musgo, coníferas y enebro. No producían una luz muy brillante. De Beaune y White calculan que se necesitarían hasta 150 lámparas para proporcionar una correcta percepción del color de las imágenes a lo largo de un panel de 5 metros de largo; cada lámpara tendría que estar situada a unos 50 cm de la pared. La presencia de tantas lámparas en un lugar parece algo improbable. Por consiguiente, es probable que las lámparas se complementaran habitualmente con antorchas hechas de pino silvestre. Pero en aquellas cuevas en las que sólo se utilizaran lámparas los espectadores habrían experimentado las pinturas y grabados de forma muy distinta a la que nosotros lo hacemos hoy en día con las duras lámparas eléctricas que penetran en cada hueco. Con pequeñas lámparas de sebo sólo podrían verse partes limitadas de una pared en cada momento, y, como expresaron de Beaune y White: «La ilusión de unos animales que de repente se materializan surgiendo de la oscuridad es una ilusión poderosa»[34].

Algunas lámparas eran claramente «especiales». Una de éstas se descubrió en La Mouthe (Dordoña), donde anteriormente las excavaciones habían demostrado la antigüedad del arte de las cuevas del Paleolítico superior (fig. 8). Es un cuenco de piedra hueca hermosamente moldeado. En su cara inferior hay un grabado de una cabeza de íbice con largos cuernos curvos. Aunque no son tan corrientes como las representaciones de caballos, bisontes y renos, en las paredes de La Mouthe se grabaron íbices en estrecha asociación con otras especies.

Otro ejemplo, este de Lascaux, también está moldeado a partir de arenisca, pero tiene un «mango» (fig. 53). Está grabado con una línea central que recorre toda la longitud del mango. Hacia uno de los extremos de la línea hay, a un lado, cuatro marcas separadas, y, al otro lado y hacia el otro extremo de la línea, un grupo de incisiones similares. Tales signos se encuentran en las paredes en todas partes de Lascaux, junto con representaciones de animales. Muchos de ellos están pintados, aunque uno que se encuentra en el remoto Divertículo de los Felinos está grabado. Esta lámpara se halló en el fondo del «Pozo», un área de la cueva que analizaré en el próximo capítulo.



53. Lámpara de arenisca tallada, encontrada en el pozo de Lascaux. Tiene un signo «quebrado» tallado en el mango.

De este modo, las imágenes de estas dos lámparas están relacionadas con el arte parietal de las cuevas en las que se encontraron. A primera vista, se puede suponer que las imágenes de las lámparas están ahí simplemente por motivos decorativos. Pero lo que he apuntado hasta ahora acerca del cosmos chamanístico, las relaciones entre algunas de las imágenes y la luz, y el significado de penetrar en las entrañas del inframundo son, todas ellas, cuestiones que sugieren que había algo más en la luz y las lámparas que simple utilidad. Tanto los animales como los motivos geométricos estaban, de alguna manera, relacionados con la metáfora luz/oscuridad.

Naturalmente, es bastante posible que la génesis de la metáfora binaria luz/oscuridad tuviera lugar antes de que la gente se aventurara en las cuevas. El día y la noche bien pueden haber sido una circunstancia generadora muy anterior, cada una con sus propias connotaciones. Una vez creada, la metáfora probablemente se amplió para que incluyera y moldeara creencias acerca de las cuevas y el mundo inferior. De hecho, parece probable que durante el Paleolítico superior la gran metáfora binaria se convirtiera en un vehículo de múltiples significados que puede haber incluido ideas de vida y muerte, bueno y malo, aunque en formulaciones probablemente distintas a aquellas que han atravesado la tradición occidental hasta la actualidad.

Numerosos autores han analizado las metáforas según las cuales vivimos, las que dan significado y orientación a nuestras vidas, las que estructuran las maneras en las que reaccionamos ante el mundo y ante otras personas[35]. La de la luz y la oscuridad

constituye una de esas metáforas. Pero, a diferencia de muchas otras de un origen más reciente, la de luz/oscuridad puede remontarse al Paleolítico superior.

Un eco desde la pared de enfrente

La luz y la oscuridad y las otras características del arte del Paleolítico superior que he analizado se han centrado en lo visual. Pero, en los estados alterados de conciencia, *todos* los sentidos alucinan. Es esta complejidad la que da a las visiones y alucinaciones un efecto tan abrumador.

Sócrates hizo esta observación cuando desarrolló su idea acerca de los prisioneros encadenados en una cueva. Él sugirió que si aquellos que portaban los objetos a lo largo de la entrada de la cueva hablaran y hubiera «un eco desde la pared de enfrente», los que se encontraban en la caverna creerían «que la voz venía de la sombra que pasaba ante ellos».

En la creencia chamanística, las imágenes y las visiones no son silenciosas: hablan, producen sonidos animales y se comunican. Por ejemplo, un chamán inuit groenlandés en busca de espíritus ayudantes fue a una entrada de un glaciar. Tras llamar a los espíritus, oyó una voz que le dijo que entrara en el mundo del «subhielo». Allí, en la oscuridad, se encontró con un oso que gruñía[36].

El sonido también desempeña un papel destacado en los trances inducidos por *Banisteriopsis* de los casinauás de la selva peruana:

> Escuché un trompeteo de colas de armadillo y después a muchas ranas y sapos que cantaban. El mundo quedó transformado. Todo se hizo luminoso... Descendí el sendero que conducía a un poblado. Había mucho ruido, el sonido de gente riéndose. Estaban bailando la kacha, la danza de la fertilidad[37].

Aquí, la experiencia de trance del chamán incluye sonidos de diversos tipos. Es habitual descubrir que los chamanes no sólo oyen los sonidos de instrumentos musicales, de espíritus humanos y de espíritus animales, sino que esos animales también les hablan, les dan instrucciones y les enseñan canciones. Algunos de estos sonidos derivan de sensaciones auriculares neurológicamente inducidas que los chamanes interpretan de maneras culturalmente específicas; otros, los que incluyen declaraciones comprensibles, son más propiamente alucinaciones[38]. A estos «sonidos interiores» deben añadirse aquellos realizados por personas para acompañar rituales y experiencias mentales[39]. Hay pruebas de que la gente del Paleolítico superior tenía los medios para hacer «música». Se ha hablado de más de dos docenas de supuestas «flautas», pero no siempre está claro si los orificios practicados en estos huesos huecos se hicieron para facilitar la producción de distintos tonos o si sencillamente son el resultado de las mordeduras de animales en el hueso. Pero algunas son convincentes, y parece que la gente utilizaba huesos huecos para producir sonidos[40]. No sabemos si los sonidos así producidos podrían llamarse música o si eran imitaciones de sonidos animales.

[36] Jakobsen (1999, p. 59).
[37] Kensinger (1973, p. 9).

Otro tipo de sonido producían evidentemente las «bramaderas», fragmentos planos de hueso, cuerno o madera que se ataban a una cuerda y se hacían girar y girar para producir un potente zumbido. Un ejemplo especialmente refinado, cubierto con adornos geométricos y untado con ocre rojo, se encontró en La Roche de Birol en la Dordoña[41]. Tales instrumentos también los utilizaban los san del sur de África para imitar el sonido de los enjambres de abejas: las abejas eran, para ellos, una importante fuente de potencia sobrenatural. No sabemos qué creía la gente del Paleolítico superior acerca de los sonidos que emitían las bramaderas, pero, si se utilizaban en cámaras subterráneas, el efecto debe haber sido impresionante.

En mi opinión, el frecuentemente citado «intérprete de arco musical» del santuario de Les Trois Frères es algo menos convincente (figs. 1, 44). Esta figura con cabeza de bisonte parece, a primera vista y en numerosas ilustraciones, sostener un arco ante su cara. Una inspección más detenida de todo el panel revela tantas líneas aparentemente aleatorias entre la maraña de figuras que la interpretación de que está tocando un arco pierde consistencia. Finalmente, hemos de fijarnos en que varias cuevas contienen pruebas de que se golpearon estalactitas, especialmente las del tipo de «colgadura» ondulada, aunque no siempre podemos estar seguros de que esto se hiciera durante el Paleolítico superior. Estas estalactitas emiten un grave sonido retumbante cuando se golpean. En Réseau Clastres (fig. 2), en las colinas al pie de los Pirineos franceses, las golpeó alguien que permanecía en el lado más lejano; alguien que entraba en la cueva sólo con una lámpara o una antorcha ardiendo no vería fácilmente al percusionista, y el sonido aumentaría y resonaría desde la oscuridad en oleadas envolventes.

El efecto del sonido rítmico, especialmente el de tambores y cantos, está ampliamente reconocido como medio de contacto con el mundo de los espíritus[42]. La literatura que trata esta cuestión es, en efecto, inmensa. Sólo tenemos que pensar en los sonidos de palmas y en los de los sonajeros de baile fijados alrededor de los tobillos que hacen que la potencia «hierva» en los chamanes san y los transporte al mundo de los espíritus. En todas partes los chamanes están estrechamente asociados con los tambores. Entre los chamanes siberianos, el cosmos estratificado está representado en tambores, junto con las criaturas que habitan los diversos niveles[43]. En un tambor, una línea perpendicular atravesaba los niveles horizontales, a la cual el chamán llamaba *kiri* (cuerda del arco), y la cual se suponía que le servía de orientación cuando viajaba por

[40] Delluc y Delluc (1990, pp. 62-63).
[41] Bahn y Vertut (1988, p. 69, fig. 34).

senderos desconocidos o volaba sobre su tambor hacia los espíritus.[44]» Esta «cuerda del arco» es lo que los antropólogos denominan el *axis mundi*.

Entre los tubas siberianos se llevaba a cabo un ritual de clan para «avivar» el tambor de un chamán: en esta ceremonia, el proceso se consideraba como «la doma y amaestramiento del caballo»[45], subrayando así el sentido de que el tambor era el «vehículo» del chamán hacia el mundo de los espíritus. En el norte de Siberia, el tambor del chamán puede representar a un reno, la piel del cual se emplea en la fabricación del tambor. Se decía que el chamán cabalgaba el tambor-reno hacia el mundo de los espíritus; los tambores eran «animales por derecho propio además de productores de sonido»[46].

Al tambor también se le llama barco. Como explica Anna-Leena Siikala, de la Universidad de Joensuu, Finlandia, investigadora, desde hace mucho tiempo, del chamanismo siberiano:

> Llamar barco a un tambor es también algo más que una expresión de lenguaje figurativo. Las imágenes míticas o las expresiones metafóricas frecuentemente se entienden como una manifestación real de lo significado. El tambor-barco, por ejemplo, se puede visualizar y percibir como un objeto real en visiones y canciones de chamanes[47].

El antropólogo norteamericano Michael Harner resume el efecto del tamborileo persistente: «El ritmo constante y monótono del tambor actúa como una onda portadora, primero para ayudar al chamán a entrar en el ECC [Estado Chamánico de Conciencia], y después para mantenerlo en su viaje»[48]. Esto no es ninguna fantasía. Como para tantas otras cosas que he analizado, hay una base material y neurológica, no solamente psicológica, para algunas creencias chamanísticas muy extendidas. Las investigaciones han demostrado que los tamborileos de baja frecuencia producen cambios en el sistema nervioso humano e inducen estados de trance, los cuales, naturalmente, incluyen sensaciones de viaje extracorpóreo[49]. Por consiguiente, existe una explicación neurológica para el uso chamanístico de los tambores.

Trabajando sobre la hipótesis totalmente razonable de que algún tipo de actividad musical o rítmica probablemente tuvo lugar en las cuevas del Paleolítico superior, los investigadores han explorado las propiedades acústicas de diversas cámaras y pasajes[50]. Los hallazgos indican que es más probable que las áreas resonantes tengan imágenes que las tengan las áreas no resonantes. La implicación es que la gente realizaba rituales que implicaban tamborileos y cantos en las áreas acústicamente mejores y después continuaba estas actividades realizando imágenes. Una prolongación de esta sugerencia es

[44] Potapov (1996, p. 120).
[45] Vajnštejn (1996, p. 131).
[46] Vitebsky (1995b, pp. 79, 82).
[47] Siikala (1998, p. 90).
[48] Harner (1982, p. 65).

que las representaciones de felinos están situadas (por razones no explicadas) en cámaras no resonantes. Considerándolo todo, la hipótesis es interesante, pero, creo yo, en último término no convincente. Por ejemplo, resulta engañoso establecer una comparación de la muy decorada Galería Axial con el mucho menos elaborado Divertículo de los Felinos de Lascaux. Ambas no son «estrechos túneles sin salida»[51]. La Galería Axial es mucho mayor que el Divertículo de los Felinos, en el que sólo cabe una persona, y además boca abajo. Además, habrá que investigar el reciente descubrimiento de imágenes felinas en una cámara profunda pero grande de Chauvet. Los factores que regían el emplazamiento de las imágenes eran mucho más complejos que únicamente el de la resonancia, e incluían la manera en la que se concebía la topografía de una cueva y los lugares en los que se animaba a tener tipos concretos de experiencias espirituales. No obstante, es indudable que la resonancia y los ecos contribuían al efecto de los rituales del Paleolítico superior. Las cuevas, si no las colinas, estaban *vivas* con el sonido de la música.

¿Qué efectos tiene la música en alguien que se encuentra en un estado alterado? Unos occidentales, tras haber ingerido LSD, expresaban la experiencia de esta forma:

> Me tumbé tranquilamente y escuché la música [...] entonces mi visión comenzó a cambiar un poco [...] y lentamente la música pareció absorber toda mi conciencia [...] me parecía como si la música y yo nos hubiéramos hecho uno. Tú no la escuchas, tú eres la música. Parece interpretarse dentro de ti. [...] Cuando empezó la música, sentí de repente una gran ascensión desde dentro. El espacio exterior cobró vida. La música me llevaba y fluía a través de mí. [...] Me sentía mucho más grande de lo normal, y mis miembros parecían más alargados[52].

Barbara Myerhoff tuvo una experiencia comparable tras haber ingerido peyote. Se hizo intensa y gozosamente consciente de los vehículos que pasaban. «Con gran deleite comencé a advertir sonidos, especialmente los ruidos de los camiones que pasaban por la autopista de fuera. [...] Mi cuerpo adoptó el ritmo de los camiones que pasaban, llevado por el aire, hacia arriba y hacia abajo, como un pañuelo en la brisa»[53].

Si ese es el efecto que tiene la música y el sonido rítmico en los occidentales, ¿qué efecto habrían tenido en la gente del Paleolítico superior? ¿Los sonidos de animales, por ejemplo, habrían producido un sentimiento de unidad con los animales? ¿Contribuía el sonido a la transformación en un animal? «Tú eres la música.» Naturalmente, es difícil dar respuesta a tales preguntas, pero, dada la universalidad del sistema nervioso humano, parece probable que estos testimonios occidentales arrojen alguna luz sobre cómo debe haber sido entrar en una cueva del Paleolítico superior, experimentar estados alterados y escuchar música y sonidos emotivos.

[51] Waller (1993).

El efecto acumulativo

El símil de Sócrates acerca de una cueva habitada por prisioneros encadenados de forma que sólo pueden ver sombras es una presentación más dramática de las ideas que ofrecía en la sección anterior de la *República*. Inmediatamente antes de su desarrollo del símil de la caverna, Sócrates pedía a Glaucón que pensara en una línea dividida en cuatro secciones que representan estados de la mente: en el extremo superior está la inteligencia, la siguiente es la razón (el entendimiento), la siguiente es la creencia (la fe) y en el extremo inferior de la línea se encuentra la ilusión (la imaginación)[54]. Este concepto resulta extrañamente similar al del espectro de la conciencia que he esbozado. La gente del Paleolítico superior se movía a lo largo de la línea de Sócrates al igual que lo hace la gente del siglo XXI, aunque sería bueno pensar que nosotros no ocupamos el extremo inferior e ilusorio de la línea de forma tan extensa como ellos. La mente en la caverna y la caverna en la mente humana no pueden separarse; son claves para el arte parietal subterráneo del Paleolítico superior.

El efecto combinado de los espacios subterráneos, los estados alterados de conciencia, los sonidos misteriosos, la interacción de luz y oscuridad, y los paneles de imágenes progresivamente revelados y parpadeantes, es, en cierto sentido, fácil de imaginar, pero, en otro sentido, el impacto de tales experiencias multidimensionales sobre la gente del Paleolítico superior probablemente excedía cualquier cosa que podamos comprender hoy en día. Nosotros entramos en las cuevas con nuestras mentes en el extremo superior de la línea de Sócrates; sus mentes funcionaban a base de fe e ilusión. Tampoco podemos reconstruir por entero los rituales que sin duda deben haberse realizado en las frías, silenciosas y tenuemente iluminadas cámaras y pasajes. Tampoco podemos decir lo que significaba cada una de las imágenes y signos geométricos que veía la gente o sobre los que les hablaban.

No obstante, si consideramos las cuevas como entidades, como fenómenos naturales de los que la gente se apropió, e intentamos situarlas en un contexto social, como propugnaba Max Raphael, podemos comenzar a percibir parte de la función que deben haber desempeñado en las comunidades del Paleolítico superior. Más que intentar generalizar las extremadamente diversas cuevas dentro de una «estructura» rígida, impuesta, como hizo André Leroi-Gourhan, hemos de considerarlas de forma individual e intentar discernir las diversas formas en las que cada una era utilizada por una comunidad de personas, no sólo por individuos para la realización de imágenes individuales. Es a esta tarea esencialmente sociológica a la que paso en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 9

Cueva y comunidad

Uno de los retos más exigentes para la comprensión del arte del Paleolítico superior, especialmente del arte parietal, es el de ir más allá de las generalidades para dedicarse a los elementos específicos empíricos de las imágenes y las cuevas. Como vimos en el capítulo 2, ha existido una incómoda tensión entre la generalidad y la particularidad. Con las explicaciones estructuralistas, ha habido una tendencia hacia las generalidades. Por otro lado, el trabajo empírico de hoy en día se dirige al otro extremo. Ahora los investigadores abjuran de la generalización y la explicación (la cual debe, por supuesto, incluir alguna generalización) en favor de lo que ellos consideran la recolección objetiva de datos.

En lugar de pensar en términos estructuralistas estrictos y de centrarme en las especies animales representadas, como han hecho Leroi-Gourhan y otros, yo tengo en cuenta muchos aspectos del arte parietal del Paleolítico superior cuando intento enfrentarme a cuevas concretas:

- las maneras en las que se hacían las imágenes,
- los espacios en los que se hacían,
- las implicaciones sociales de cómo y dónde se hacían las imágenes, y
- de qué forma los modos de ejecución, los espacios significativos y las relaciones sociales interactuaban, todos ellos, dentro de un cosmos estratificado chamanístico.

Al adoptar este enfoque de múltiples componentes tomo la postura que Max Raphael inició pero no desarrolló. En resumen, hemos de analizar la explotación de las variadas topografías de las cuevas desde una perspectiva social. Al hacerlo, yo identifico lo que denomino «áreas de actividad», espacios en los que la gente se comportaba en

sonas, no solamente individuos aislados y al azar. Deben haber existido ideas compartidas acerca de lo que eran las cuevas y acerca de lo que se consideraban actividades apropiadas para ser realizadas en ellas. Había, por lo tanto, algún tipo de «estructura», algún conjunto de creencias sobre las cuevas, pero ésta no era superpuesta inexorablemente sobre las cuevas por autómatas irreflexivos. Más bien, las creencias eran un recurso maleable en el que la gente se inspiraba y que manipulaba conscientemente cuando adornaba las cuevas.

El argumento que exploro en este capítulo reconoce dos relaciones dialécticas:

1) entre, por un lado, las cosmologías y las creencias en las mentes de la gente y, por otro, las formas de las cuevas;
2) entre la estructura social y las topografías de las cuevas.

Utilizo la palabra «dialéctica» (en el sentido de la unificación interactiva y progresiva de contrarios) porque deseo alejarme de la idea estructuralista purista de una estructura mental fijada que la gente impone sobre el mundo. En lugar de ello, yo sostengo que los usos que la gente hacía de las cuevas no solamente reflejaban la estructura, o estructuras, de una sociedad del Paleolítico superior en proceso de diversificación. Más bien, las cuevas eran instrumentos activos tanto en la propagación como en la transformación de la sociedad. Como expresa el antropólogo Tim Ingold, «la cultura no es una estructura para percibir el mundo sino para interpretarlo, a uno mismo y a otros»[1]. A medida que avance, se hará evidente cómo pudo suceder esto.

Desde el principio, es fundamental recordar que la «explicación chamanística» que elaboré en capítulos anteriores, y que ahora utilizo como base para un análisis de cuevas concretas, no debería considerarse como algo monolítico e invariable que oculte la diversidad temporal, geográfica, social e iconográfica. Al contrario, es (o debería ser) una herramienta para descubrir la diversidad, no para ocultarla. Para demostrar el potencial heurístico de la explicación contrasto las formas en las que la gente del Paleolítico superior explotaba distintas cuevas. Ellos exploraban y adaptaban cada cueva de acuerdo con su topografía[2] particular y en términos de la particular cosmología chamanística y de las relaciones sociales que imperaban en ese momento y en ese lugar. Existieron probablemente diversos «chamanismos» del Paleolítico superior, más que una religión inmutable y monolítica.

Gabillou

Gabillou, una cueva que domina el río Isle, cerca de la pequeña ciudad de Mussidan en la Dordoña, es un ejemplo inicial bastante sencillo de cómo la distribución de imágenes dentro de las cuevas puede entenderse en términos de la explicación chamanística.

[1] Ingold (1992, p. 53). Para discusiones de estas ideas en el contexto de las tumbas megalíticas en el Neolítico,

No mucho tiempo después del descubrimiento de Lascaux en 1940, unos obreros estaban ampliando un sótano que se encontraba debajo de una casa moderna cuando descubrieron la entrada a un túnel; había estado bloqueada por una pared medieval. El área también había sido parte de una cantera. Alertado por el descubrimiento de Lascaux, un albañil estaba al acecho de muestras de arte del Paleolítico superior, y no quedó decepcionado. A finales de la década de 1940, Jean Gaussen, médico local y entusiasta prehistoriador, adquirió la propiedad. El dueño, uno de los pacientes de Gaussen, había mantenido una larga disputa con sus inquilinos, que se negaban a irse, y que no permitían a Gaussen acceder al emplazamiento porque le percibían como un amigo del dueño. Exasperado, el dueño le vendió la casa a Gaussen a un precio muy razonable. De esta manera, Gaussen compró el emplazamiento sin haberlo visto. Los inquilinos accedieron gustosamente de inmediato a dejarle entrar en la cueva. Una vez terminada su disputa con el dueño original de forma abrupta, y victoriosa desde su punto de vista, se marcharon de forma amistosa al cabo de tres meses.

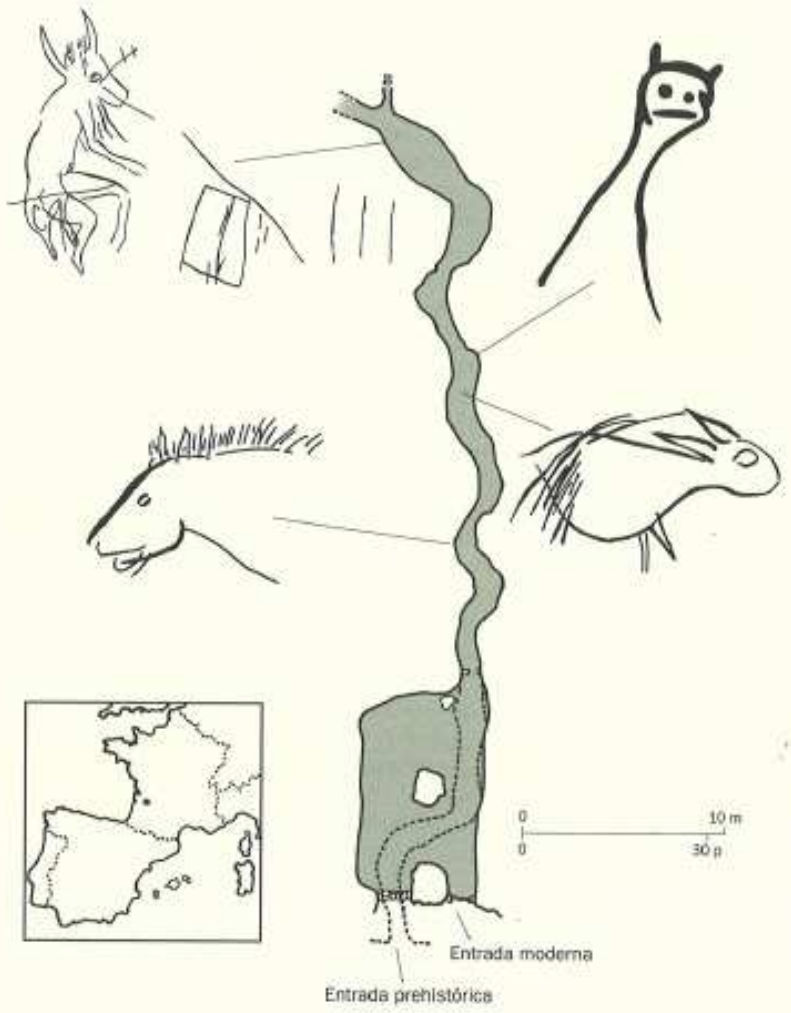
Los visitantes provocaron pequeños desperfectos en el estrecho túnel poco después de su descubrimiento, pero Gaussen puso fin a esto de inmediato. Gracias a su interés, la cueva se ha conservado bien. Nunca ha estado abierta a los turistas, y Gaussen, que murió en el año 2000, nunca permitió que más de dos, o como mucho tres visitantes, entraran en el estrecho túnel al mismo tiempo. Estoy muy en deuda con el difunto doctor Gaussen por permitirme a mí y a mis compañeros tres extensas visitas al emplazamiento.

Debido a que se encontraron tempranos sedimentos magdalenienses dentro y fuera de lo que ahora es la entrada, se cree que Gabillou data de la primera parte de ese periodo; fue, por lo tanto, contemporánea de Lascaux[3]. A diferencia de muchas cuevas que se ramifican en complejos pasajes conectados entre sí, en cámaras y en pequeños *divertículos*, Gabillou comprende sólo una cámara de entrada, que probablemente estaba al menos parcialmente abierta a la luz natural durante el Magdaleniense, y un único túnel ligeramente sinuoso que se extiende desde la cámara de entrada a lo largo de aproximadamente 30 m (fig. 54)[4].

Varios investigadores, incluido Gaussen, excavaron la cueva. El primer investigador, Gaston Chamarty, halló ocho lámparas en la superficie del túnel, una muela de caballo y varios fragmentos de hueso. Posteriormente, el propio Gaussen excavó el túnel y encontró 10 lámparas más, un martillo de piedra, una plaqueta de roca con rastros de pintura, y 20 lascas u hojas de pedernal, una de las cuales estaba cubierta en ambas caras por ocre rojo.

La cámara de entrada

Desgraciadamente, la cámara de entrada quedó parcialmente destruida cuando se construyó el sótano por primera vez. Aparentemente los constructores no fueron conscientes de la presencia de las imágenes. Hasta donde podemos decir a partir de lo que queda de



54. Un plano de la cueva de Gabillou.

ellas, la cámara estaba adornada con pinturas y también con grabados «más sencillos». Las especies representadas incluyen dos ciervos, un pájaro, un caballo, y bisontes; también hay marcas actualmente inidentificables. Algunos de estas imágenes

ción durante los siglos modernos durante los que se ocupó el espacio. Debido a su deficiente conservación, es imposible decir cuántas imágenes había originalmente en la cámara de entrada. Las imágenes existen allí donde se conserva la antigua superficie.

Hoy en día, el espacio es lo suficientemente grande como para que quepa en él una buena cantidad de personas, y la distribución de imágenes en el techo y en la pared cercana a la entrada al túnel sugiere que esto era así también en la época magdaleniense, aunque es difícil establecer las dimensiones exactas que tuvo en el Paleolítico superior. No parece haber sido lo suficientemente grande para haber sido un espacioso emplazamiento habitado; quizá había un área habitada fuera de la entrada. No podemos decirlo.

El túnel

El suelo del túnel que sale de la cámara de entrada quedó considerablemente rebajado debido a las excavaciones; los excavadores pintaron una línea en las paredes para indicar la superficie antigua. Originalmente, el túnel contenía un relleno de arcilla fina de entre 1,2 y 1,5 metros de profundidad. Durante el Magdaleniense, aquellos que visitaban el pasaje se veían obligados a desplazarse sobre sus pies y sus rodillas, y el movimiento estaba limitado. De hecho, sólo una persona cada vez habría sido capaz de arrastrarse por el túnel con cierta facilidad; a dos personas les habría sido imposible, especialmente en los lugares más estrechos. Las imágenes las deben haber realizado personas sentadas o tumbadas. No se extienden por debajo del antiguo nivel de la superficie del suelo.

En el túnel, la conservación es excelente. Hermosas imágenes grabadas de caballos, uros, bisontes, «monstruos» y una extraordinaria liebre se extienden prácticamente a lo largo de todo el túnel, aunque tienden a concentrarse en huecos de la pared. La mayoría se hicieron únicamente mediante unos pocos hábiles trazos de grabado sobre la blanda roca; hasta una uña podía producir una línea grabada, pero la mayoría de estas líneas parecen haber sido hechas con un utensilio de punta más ancha.

En el pasaje no hay imágenes pintadas de forma elaborada, aunque sí parece haber manchas de ocre rojo que pueden ser restos de pintura. El abate Breuil pensaba que los grabadores «tuvieron cuidado de mostrar ciertos detalles característicos para hacer que la actitud del animal fuera más exacta. [...] El resto de la figura parece haber sido intencionadamente descuidada, al tener una importancia secundaria en la mente del artista»[5]. También afirmaba que las muchas líneas grabadas que cubren varias de las imágenes eran «trazos mágicos»[6]. Volveré sobre estas líneas cuando analice Lascaux.

Una cantidad considerable de las imágenes están adaptadas a desigualdades de la roca –o, como yo sostengo, extraídas de rasgos sugestivos de la superficie–. El hocico de un animal está moldeado cuidadosamente en torno a una pequeña protuberancia de la roca. Al menos una imagen está grabada de forma que sobresale claramente de la superficie de la roca. Además, también se ejecutaron algunas imágenes pintadas en rojo

después de los grabados. Al final del túnel hay un caballo pintado superpuesto sobre un caballo grabado. El pintor utilizó la crin y parte de la cabeza de la imagen anterior, pero el pecho de la imagen posterior es nuevo.

Este tipo de participación en imágenes ya existentes es característico de partes de Lascaux. Otros paralelismos con Lascaux incluyen: signos de cuadrículas cuadriláteras, una forma muy característica de pintar los cascos de los animales, y la presencia de un claviforme al final del túnel de Gabillou (hay numerosos ejemplos en Lascaux). También se encuentran «signos quebrados», esto es, líneas con adiciones laterales cortas separadas, en ambos emplazamientos. Finalmente, el truco de dibujo de dejar un espacio entre la pata de un animal y su cuerpo, aparentemente para mostrar profundidad, se encuentra en ambos emplazamientos. Como creen muchos investigadores, la grande de Lascaux y la más pequeña Gabillou probablemente las usaban personas que pertenecían a una única red social, cuestión sobre la que volveré.

La Gabillou magdaleniense

Debido a su buena conservación, a la calidad de las imágenes y a su contemporaneidad con Lascaux, Leroi-Gourhan[7] consideraba Gabillou como «una de las cuevas francesas más importantes». Para dar sentido a las imágenes y a la cueva en términos de su mitograma, tenía que postular no uno, sino dos santuarios. Afirmaba que el primero comprendía la cámara de entrada, cuyo «final» estaba señalado por dos felinos y un «personaje cornudo» situado cerca del comienzo del túnel. El final del segundo santuario –y del propio túnel– lo señalaba otro felino y otro «personaje cornudo». Dentro de estos dos santuarios que él postulaba, el tema del caballo/bisonte se «retomaba una y otra vez»[8].

Si abandonamos cualquier intento de realizar un plano de la distribución de los motivos, y en lugar de ello examinamos la cueva desde el punto de vista de la existencia de áreas de actividad humana contrastantes, descubrimos que los tamaños y las formas relativas de las dos partes de la cueva sugieren una importante distinción.

En la entrada podrían haberse realizado rituales colectivos en presencia de imágenes que actualmente sólo se conservan de forma fragmentaria: hay espacio para varias personas. Los restos de imágenes grabadas más simples que aquí se encuentran demuestran que el área no estaba exclusivamente reservada para un tipo de actividad. Al no poder fechar las imágenes individuales, también debemos admitir que los dos tipos de imágenes pueden reflejar cambios que tuvieron lugar con el paso del tiempo en los usos que se le dio a la cámara de entrada. Esta parte de mi interpretación debe quedar como provisional debido a la destrucción de una parte tan grande de la entrada.

La situación en el túnel es más clara. Yo sostengo que, en toda su longitud, fue utilizado por buscadores individuales de visiones, quienes, aislados de la comunidad en un espacio limitado, hacían grabados ejecutados de manera relativamente rápida. Los buscadores pasaban a través de tres etapas espaciales y al hacerlo cruzaban dos umbrales: primero, abandonaban el mundo exterior para pasar a la cámara de entrada y llevar a cabo rituales preparatorios colectivos; después abandonaban ese espacio para penetrar más profundamente en el mundo subterráneo, donde el túnel replicaba –y posiblemente inducía– el vórtice mental que lleva a intensas visiones. En las profundidades, buscaban individualmente las visiones de estados alterados que les asegurarían un poder sobrenatural, y después, o bien fijaban esas visiones a medida que las experimentaban, o bien las reconstituían tras volver a un nivel de conciencia más normal (fig. 55). Entre estas visiones se encontraban los «monstruos» de Gabillou: extrañas criaturas de largos cuellos (fig. 54)[9]. Como señala Ann Sieveking, son comparables a aquellas que se encuentran al final de Pergouset, en la región de Lot de la Francia central, otra cueva con un largo túnel. Ella considera la posibilidad de que puedan haberse derivado de visiones inducidas por drogas[10].

Finalmente, transformados mental y socialmente por sus experiencias, los buscadores regresaban al nivel de la vida cotidiana, donde eran considerados como aquellos que habían atravesado el cosmos y habían, por ello, adquirido habilidades que no todos poseían. Ellos establecían nuevos tipos de relaciones sociales con otros miembros de su comunidad. Cada vez que se usaba la cueva, se dramatizaban las divisiones sociales: la mayoría de las personas fuera, probablemente una minoría en la entrada, y menos personas todavía en las profundidades, cara a cara con las criaturas del mundo inferior.

Estas divisiones sociales corrían parejas a los segmentos del espectro de la conciencia. Aunque, naturalmente, fuera de la cueva o en la cámara de entrada podrían experimentarse estados profundamente alterados, parece probable que se hubiera insistido en una distribución más delimitada, si es que de hecho no se consiguió: las visiones «auténticas», mentalmente y socialmente transformadoras sólo podrían obtenerse en el mundo subterráneo. Como sugieren nuestros dos estudios etnográficos de casos concretos, los sueños y visiones experimentados en el nivel de la vida cotidiana probablemente se consideraban meros vislumbres de lo que era posible en la cueva. De esta manera, un grupo de perso-

Cueva		
Exterior	Cámara de entrada	Túnel
Relaciones sociales		
Toda la comunidad	Grupo selecto	Buscadores individuales
Conciencia		
Alerta/sueños	Espectro completo	Extremo autista del espectro

55. Un resumen muy generalizado del espacio, la sociedad y la conciencia en las cuevas del Paleolítico superior.

nas dentro de la comunidad, y con el acuerdo general de la comunidad, vinculaba la cueva con el espectro de la conciencia para crear divisiones sociales, no las únicas, pero sí importantes. De esta manera, la topografía de la cueva corría pareja a unas divisiones sociales cada vez más estrechas –una forma de jerarquía– y las aseguraba con diversas experiencias mentales, el acceso a las cuales estaba controlado. La propia cueva y las experiencias de la conciencia cambiante estaban, de este modo, implicadas en el moldeo de una estructura social que no estaba basada enteramente en la fuerza bruta, la edad o el género, aunque esos factores diferenciadores probablemente desempeñaban algún papel.

No deberíamos suponer que este patrón de espacio y conciencia se acatara rigurosamente. Las personas, al ser los individuos que son, siempre difuminan las divisiones. Por tanto, no deberíamos sorprendernos al encontrar, en grandes cámaras donde hay, principalmente, imágenes construidas colectivamente, algunas imágenes fijadas personales y hechas con rapidez. Lo que yo propongo es una generalización, un patrón que surgió a medida que las cuevas eran exploradas y adaptadas, y a medida que la gente las fue usando a lo largo de extensos periodos. Las formas en las que tales exploraciones y adaptaciones cambiaron con el tiempo todavía están pendientes de ser estudiadas. Tampoco es probable que la gente se desplazara a través de las cuevas mientras se encontraba en estados de conciencia profundamente alterada: a menudo, los viajes ya son lo suficientemente peligrosos para una persona en un estado de plena alerta. Los estados visionarios profundos habrían sido incompatibles con la capacidad de franquear los pasajes y las cámaras y se habrían logrado en lugares específicos.

Volviendo a los detalles concretos, podemos extraer otras dos inferencias de la distribución de las imágenes de Gabillou. La primera tiene que ver con la minoría que tenía acceso al túnel. Es importante observar que, en general, no apiñaron ni superpusieron sus imágenes unas sobre otras, aunque podrían haberlo hecho si lo hubieran deseado; sin duda, no hay densos grupos de imágenes como los que encontraremos en Lascaux. Este tipo de separación probablemente corría pareja a las relaciones sociales entre chamanes. En general, parece que los buscadores aspiraban a la individualidad; no querían que sus imágenes de sus espíritus ayudantes se mezclaran con las de otros chamanes.

La segunda inferencia se deriva del teriantropo (figura en parte humana, en parte animal) más convincente, el supuesto «hechicero de Gabillou» que se encuentra justo al final del túnel (fig. 54). (Otros dos supuestos «hechiceros» son sin duda antropomórficos, pero no estoy convencido de que sean teriantrópicos.) Al final, el túnel gira ligeramente a la izquierda y la imagen se encuentra en la pared situada frente al visitante. Está en una llamativa posición de confrontación. La imagen es una figura humana con una cabeza de bisonte y con cola. Su forma implica que no es simplemente una persona enmascarada. Las piernas dobladas de su postura sugieren que puede que esté bailando, aunque puede que ésta sea una inferencia poco sólida. Una línea se extiende desde su boca hacia la derecha, donde atraviesa una grieta bastante profunda en la roca y después roza el extremo superior de un signo de cuadrícula cuadrilátera y se extiende más allá de él[11].

La posición terminal y profunda de este teriantropo probablemente era significativa: su emplazamiento remoto es comparable con el del teriantropo de las profundidades de Les Trois Frères que domina el Santuario (capítulo 1, Unidad de tiempo I), y con la figura del Pozo de Lascaux, que describiré dentro de un momento. Su asociación con un motivo de cuadrícula, una forma que se encuentra en todas partes en Gabillou y también en Lascaux, vincula las imágenes figurativas con los signos, aunque en este caso el componente figurativo no es, por supuesto, «naturalista». Como vimos en anteriores capítulos, tanto el teriantropo como la cuadrícula podrían haberse derivado del nivel profundo de la conciencia autista que yo clasifiqué como Fase 3.

Antes de abandonar Gabillou resumiré los puntos principales de su topografía y sus imágenes. Vista desde una perspectiva social, la topografía de Gabillou dividía a un grupo (probablemente selecto) de personas que ocupaban la entrada de aquellos individuos que se arrastraban por el interior del túnel y realizaban imágenes rápidamente ejecutadas. (Naturalmente, esto no significa que se realizaran imágenes cada vez que en el túnel entraran personas.) Es posible que se realizaran actividades colectivas –bailes y cantos corales, por ejemplo– en la entrada, pero, sin duda, no en el túnel. Además, debe admitirse la posibilidad de que a una cantidad todavía mayor de personas no se le admitiera el paso ni siquiera a la cámara de entrada.

Arte, religión y discriminación social se encontraban, de este modo, entretejidos de forma compleja. He aquí las semillas que germinaron en el tipo de sociedad que actualmente conocemos, con sus diferenciaciones sociales transversales. ¿Cómo consideraba la gente de Gabillou a los «videntes» que habían penetrado en el túnel y habían experimentado visiones? No podemos decirlo en términos precisos, pero Coleridge probablemente captó parte de su temor reverencial en forma de imágenes poéticas:

> Y todos gritarían, ¡Cuidado! ¡Cuidado!
> ¡Sus ojos refulgentes, su cabello ondeante!
> Formad un triple círculo en torno a él,
> Y cerrad vuestros ojos con temor de lo sagrado,
> Pues se ha alimentado del dulce néctar,
> Y ha bebido la leche del Paraíso.

Podemos ahora contrastar esta cueva «sencilla» con la topografía y las imágenes más complejas de Lascaux, donde podemos identificar múltiples áreas de actividad.

Lascaux

Lascaux, la más famosa de todas las cuevas del Paleolítico superior, está situada en la orilla izquierda del río Vézère, cerca de la pequeña ciudad de Montignac. Durante algo más de dos décadas después de su descubrimiento estuvo abierta a los visitantes, y decenas de miles entraban en tropel en ella cada año. Se dice que más de un millón de

un cultivo de microorganismos producido por la presencia de tanta gente, la cueva se cerró para los visitantes, una acción que fue fundamental pero que dejó considerablemente desolados a los tenderos y los hoteleros de Montignac. Hoy en día, la cueva sigue cerrada para el público general, pero cerca de ella se ha construido una réplica asombrosamente precisa de dos partes de la misma, y ésta proporciona a los visitantes una excelente experiencia de cómo es la propia cueva, física, visual y atmosféricamente. Lascaux II, como se conoce a la réplica, se abrió en 1983, y Montignac resucitó.

Los visitantes modernos de Lascaux I quedan tan abrumados por la belleza, el tamaño, y la asombrosa conservación de tantas de las imágenes que atestan las paredes, que la evaluación «científica» es susceptible de quedar silenciada. Un eminente arqueólogo norteamericano, al que se le concedieron 20 minutos en la cueva, me contó que la primera mitad de su tiempo asignado quedó en gran medida desperdiciada porque, superado por la maravilla de todo aquello, había contemplado el arte a través de una cortina de lágrimas. Tal es el impacto de Lascaux.

Se mire como se mire, Lascaux produce una fuerte impresión de haber sido una cueva muy usada y extremadamente estructurada. Poco después del final de la Segunda Guerra Mundial, cuando los arqueólogos pudieron comenzar a estudiarla en serio, esta cualidad estimuló el interés estructuralista de Laming-Emperaire[12]. Sin duda, pensaron ella y muchos otros, Lascaux posee las claves de importantes misterios, si somos capaces de encontrarlas.

Para hacerlo, los investigadores necesitan estudiar no sólo las exhaustivas publicaciones que se han realizado sobre el emplazamiento, sino también la propia cueva. Necesitan visitar la cueva repetidas veces y pasar en ella más que los aproximadamente 20 minutos que normalmente se conceden a aquellos que son lo suficientemente afortunados de ser siquiera admitidos. Por ello, estoy profundamente agradecido a las autoridades encargadas de la conservación de Lascaux por permitirme un generoso acceso y por las valiosos debates que he mantenido con ellos. Actualmente, Norbert Aujoulat está llevando a cabo una reevaluación de las imágenes: su meticuloso trabajo y su experta fotografía están revelando muchos elementos que hasta ahora se desconocían[13].

Habitualmente, Lascaux se divide en siete secciones (fig. 56):

- la Sala de los Toros,
- la Galería Axial,
- el Pasaje,
- el Ábside,
- el Pozo,
- la Nave, y
- el Divertículo de los Felinos.

[12] Laming (1959).

[13] Aujoulat (1987). Lascaux es la cueva del Paleolítico superior sobre la que más se ha publicado. Los primeros libros incluyen a Brodrick (1949); Windels (1949); Breuil (1952, pp. 107-151); Bataille (1955); Laming (1959); Guías más recientes de la cueva incluyen a Delluc y Delluc (1984, 1990). Las descripciones más exhaustivas son las de Ar. La

Ofreceré ahora una breve descripción e interpretación de cada una de estas secciones. Esto no debería considerarse, ni mucho menos, como un inventario completo de cada imagen; para ello se necesitaría un libro dedicado íntegramente a esa tarea. Para guiar mi análisis, ampliaré conceptos que desarrollé en anteriores capítulos y en mi descripción de Gabillou. También introduciré una distinción entre partes «compuestas» y «confusas» de la cueva y sostendré que esto apunta a distintas áreas de actividad humana.

La Sala de los Toros

Cuando los jóvenes descubridores de la cueva bajaron deslizándose por el sumidero natural de agua, fue en esta cámara donde se hallaron, aunque las primeras imágenes que advirtieron estaban en la Galería Axial. Aunque puede que la entrada a Lascaux durante el Paleolítico superior no estuviera exactamente en el mismo lugar que el sumidero que utilizaron Marcel Ravidat y sus amigos, debe haber estado cerca; esta es la parte de la cueva que está más cerca de la superficie. Actualmente la mayoría de los investigadores cree que la antigua entrada quedó bloqueada por un desprendimiento de rocas, no muy distinto al que descubrió la entrada tantos milenios más tarde. Aunque puede que hubiera otros medios de acceso que actualmente se encuentran bloqueados, no parece haber muchas dudas acerca de que la Sala de los Toros era la primera sección de la cueva a la que se enfrentaban los visitantes del Paleolítico superior; sin duda, habría sido la más accesible. Había, probablemente, un pasaje que se se iba ensanchando progresivamente, de unos 18 metros de largo, que llevaba del mundo exterior hacia abajo, a la Sala de los Toros. Puede que una tenue luz haya penetrado hasta aquí, aunque habría resultado insuficiente para la realización de imágenes.

La Sala de los Toros es una cámara grande, más o menos elíptica, que mide aproximadamente 9 metros a lo largo de la sección pintada[14]. Cuando se descubrió la cueva algunas partes del suelo estaban cubiertas por charcas de agua. Breuil, a quien se llamó unos días después del descubrimiento, imprudentemente las desaguó practicando a través del suelo agujeros que llegaran a un nivel inferior y permitiendo que el agua se drenara –y se llevara con ella valiosos restos arqueológicos–. El sistema inferior de la cueva no ha sido explorado, pero generalmente se cree que era inaccesible para la gente del Paleolítico superior. Mientras los arqueólogos estaban intentando excavar el emplazamiento, los obreros estaban inexorablemente extrayendo depósitos para preparar la cueva para los turistas. En general, era una situación extremadamente insatisfactoria.

Las paredes superiores de esta gran cámara están cubiertas de calcita blanca, la cual produce un aspecto brillante y ha contribuido a la conservación de las pinturas. No obstante, en algunas partes la calcita se ha desconchado. Parte del desconchado tuvo lugar en tiempos prehistóricos, ya que un par de las imágenes se extienden sobre las superficies desconchadas.

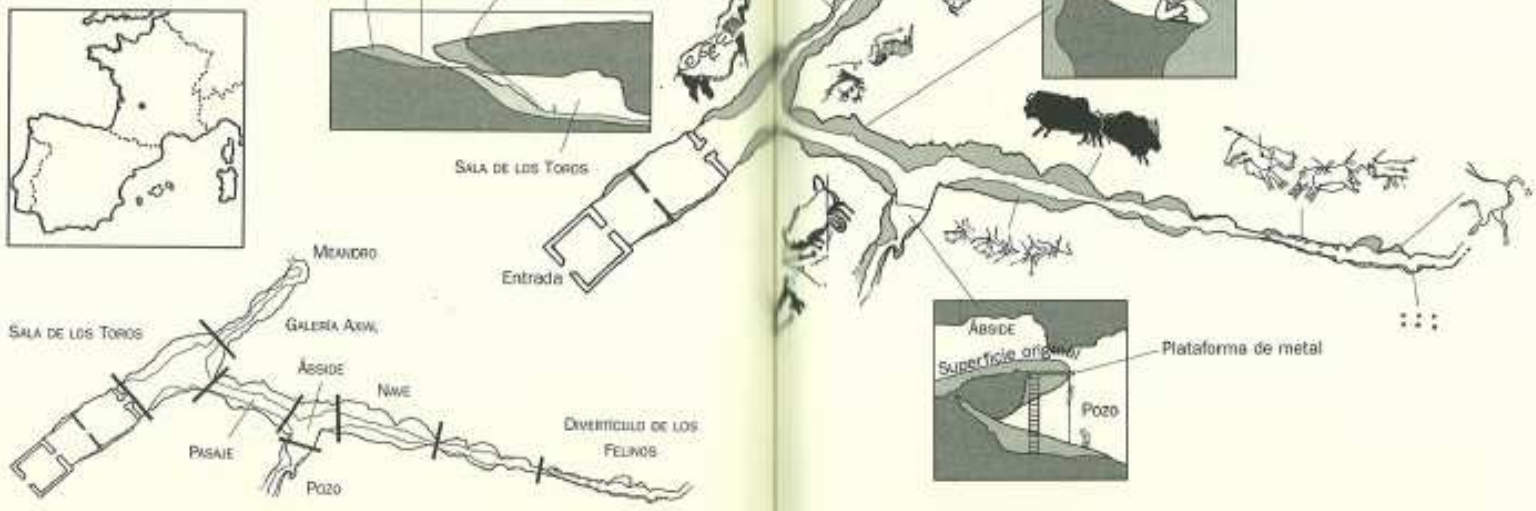
La parte de la Sala de los Toros que está más lejos de la entrada está cubierta por dos desfiles convergentes de animales (lám. 21). Este es uno de los pocos casos en los que un

rasgo natural, en este caso un saliente marrón situado aproximadamente a 1,5 metros del suelo actual, parece proporcionar una vaga línea de suelo para algunas de las imágenes (en ningún caso para todas). Aparte de un pequeño caballo incompleto, la primera imagen que se encuentra una persona que entra en la cueva es el supuesto unicornio (lám. 20) de aproximadamente 2 metros de largo. La denominación es inapropiada por varias razones, no siendo la menor de ellas que, en el caso de que tenga cuernos siquiera, tiene dos; se inclinan hacia delante desde su cabeza. La criatura tiene una panza colgante y seis formas ovaladas pintadas sobre la parte superior de su lomo. Algunos investigadores ven cierto parecido entre su cabeza y una cabeza humana barbuda. Brigitte y Gilles Delluc, que han estudiado ampliamente la cueva, creen que el unicornio tiene «el cuerpo de un rinoceronte, la cruz de un oso o bisonte, la cabeza y las manchas de un gato grande y la cola de un caballo»[15]. Sin duda, se trata de una imagen enigmática, sobre todo al ser fácilmente identificables las especies de las demás imágenes de la cueva; su forma no es el resultado de un delineado deficiente.

Dentro del cuerpo de la criatura se encuentran los contornos de dos caballos. Delante del animal fantástico hay siete caballos más, no todos ellos completos. Después está la cabeza y los cuartos delanteros de un gran toro o uro. Un gran caballo rojo de crin y cabeza negras tiene sus orejas levantadas en estado de alerta. Muchas de las imágenes de esta sección y de todas partes de la cueva se han integrado con pliegues y estrías de la pared de roca, en realidad, tantas que es imposible mencionarlas todas: las imágenes se funden con la «membrana».

Delante del hocico del uro que mira hacia la derecha se encuentra la parte central del friso: cuatro, posiblemente cinco, pequeños venados rojos que miran hacia la izquierda. Algunos de ellos tienen cornamentas anormalmente complejas. Sobre estos venados hay un caballo parcial que mira hacia la izquierda y tiene las orejas levantadas; el pintor tuvo cuidado de que no chocara con otras imágenes. Un hueco natural en la roca destaca parte de su lomo.

Después, frente a los animales que entran desde la izquierda, hay tres uros machos que avanzan desde la derecha; el más grande mide 5,5 metros de largo, los otros dos no son mucho más pequeños.



Hay los restos menos claros de tres uros que se mueven en dirección contraria a estos toros; están en una parte inferior del panel y pueden datar de un periodo anterior al de los animales grandes. Laming-Emperaire señala que los cuartos traseros de estos bóvidos «están perfilados por una protuberancia horizontal de la roca, y al verlos iluminados por una luz inclinada, la ijada y la huesuda grupa se destacan en notable relieve»[16]. Este efecto queda destruido por la iluminación eléctrica que se ha instalado en la cueva. En un área oscura bajo el segundo toro hay una pequeña imagen de un oso, cuya cabeza, orejas y lomo los forma una estría natural de la roca. Es un oso pardo, no uno de los osos de las cavernas más grandes y actualmente extinguidos. El oso tiende a fundirse con la línea negra de la panza de los uros; esto hace que resulte bastante difícil de ver. Parece que las garras del oso que sobresalen bajo el negro de los uros se retocaron con una pintura más oscura.

Algunas partes de algunos de los animales de la Sala de los Toros se pintaron mediante la técnica del soplo. Las crines de los caballos son ejemplos, pero resulta más interesante el detalle de que uno de los uros grandes tenga su nariz moldeada mediante pintura soplada. Uno de los uros también tiene una línea pintada en su boca abierta que puede representar la lengua o una emanación de «aliento». Exactamente qué imágenes se realizaron, o se realizaron parcialmente, mediante la técnica de soplo es una línea de investigación que se seguirá en el futuro.

Además de los animales, hay algunos signos, aunque menos que en otros lugares de la cueva. Éstos incluyen nueve marcas rojas cortas, paralelas y en ángulo recto y puntos sobre el hocico del último de los toros que miran hacia la derecha, y dos «signos quebrados» en la sección a mano derecha que constan de una línea central y segmentos separados. También hay conjuntos de puntos y líneas negras.

Las partes más elevadas del friso están a unos cuatro metros por encima del suelo. Aquellos que realizaron las imágenes deben haber construido algún medio para llegar a esa altura. Cuando uno piensa en los uros de 5 metros y medio de largo de la derecha se hace evidente que los pintores deben haber construido una gran plataforma o una serie de plataformas móviles más pequeñas, hechas, probablemente, con troncos de árboles atados mediante cuerdas. Se necesitaba llevar a cabo una labor seria y planificada antes de que pudiera empezar la tarea de pintar.

El hecho de que las pinturas de la Sala de los Toros se «compusieron» cuidadosamente parece ineludible. Pero se puede decir más. El mero tamaño de las imágenes sugiere que se realizaron colectivamente. Sin duda, la gente debió de cooperar en la preparación de la pintura, la construcción de andamios, el perfilado de las inmensas imágenes, y después la aplicación de la pintura, incluso si una, o unas cuantas, personas muy expertas dirigían el trabajo. El espacio disponible en la Sala de los Toros habría hecho fácilmente posible tal labor cooperativa. Además, la cámara habría permitido que un gran número de personas contemplaran las imágenes y realizaran diversos ritos, de los cuales no queda actualmente ningún resto. Tales actividades bien pueden

haber incluido danzas, música y cantos. Esta es la única parte de Lascaux que podría haber alojado a una gran cantidad de personas. Por tanto, la Sala de los Toros puede considerarse como un «vestíbulo» y, por ello, puede compararse con la entrada, deficientemente conservada, de Gabillou.

La Galería Axial

El carácter compuesto del friso de la Sala de los Toros es evidente en la manera en la que éste aloja la entrada a la Galería Axial (lám. 21). Esta galería sale del extremo del lado izquierdo y puede considerarse, en cierto sentido restringido, como una prolongación de la Sala de los Toros. Su entrada se encuentra entre el segundo y el tercer uro. Estas dos imágenes se situaron de forma que dejaran espacio para la entrada, que se arquea arriba, entre ellas; una pata del uro derecho penetra, plegándose, en la entrada a la Galería Axial. De este modo, entrar en la galería implica pasar por debajo –y a través– del desfile de animales de la Sala de los Toros. Una vez hecho esto, uno ya no está detrás, contemplando una procesión de imágenes monumentales: ahora uno se encuentra entre ellas.

Al igual que en la Sala de los Toros, aquí las paredes están cubiertas de calcita brillante. En tiempos prehistóricos, la gente habría podido caminar de pie a través de la galería, aunque actualmente el suelo está más bajo que entonces. Se han hallado restos de andamiajes; se utilizaban para llegar a las partes más altas de las paredes y los techos. La Galería Axial está profusamente decorada con imágenes que se extienden sobre el techo: los visitantes de la Galería Axial se sienten completamente envueltos por maravillosas y vívidas pinturas. Como sucede en el caso de la Sala de los Toros, es evidente que los andamiajes y las imágenes fueron realizadas por personas que cooperaban, en un estado de conciencia alerta. Seleccionaré unas cuantas imágenes que son especialmente relevantes para nuestra investigación.

En la pared derecha, nada más penetrar en la entrada, están la cabeza, el cuello y el lomo de un gran venado negro con la boca abierta; se conoce como el Venado Rugiente (lám. 22). Los venados levantan sus cabezas y rugen en esta postura durante la estación de celo, al final del invierno. Mario Ruspoli, en su estudio fotográfico de la cueva, sugiere que esta imagen debería contemplarse en relación con dos íbices que entrechocan sus cornamentas y un caballo que persigue a una yegua en otras partes de la cueva; todas estas imágenes, dice, son indicaciones de la estación de celo[17]. El hecho de que el venado esté emitiendo un sonido era probablemente significativo en términos de las experiencias multisensoriales de la cueva: la imagen implica el sonido. Quizá las personas que participaban en rituales imitaban el sonido del rugido; puede que algunos interpretaran sus alucinaciones auriculares como el rugido de venados. Si tenemos en cuenta las pruebas etnográficas, debemos admitir que los animales pintados y grabados del arte del Paleolítico superior probablemente también «hablaran» a la gente en alucinaciones auditivas. La contemplación intensa y concentrada de los espíritus animales «fi-

jados» puede, en las condiciones subterráneas de privación sensorial, haber producido alucinaciones paralelas, visiones de Fase 3 que implicaban a todos los sentidos y que comunicaban mensajes y verdades a sus atemorizados receptores[18].

Bajo el Venado Rugiente hay una línea de puntos negros que termina en un signo cuadrilátero que es probablemente anterior a los puntos[19]. Un poco más lejos, a la izquierda, hay un caballo leonado de crin, patas y parte inferior negras; mira hacia el venado (lám. 23). Debajo del caballo hay una línea de puntos que parece ser una continuación de los puntos que hay debajo del venado, aunque es discutible si se hicieron al mismo tiempo. Los puntos asociados con el caballo tienen dos rasgos dignos de mención. En primer lugar, parecen desaparecer detrás de una protuberancia de la roca y después aparecer de nuevo debajo del venado. En segundo lugar, la línea de puntos se dobla hacia arriba y después de nuevo hacia abajo de forma que sugiere las patas delanteras del caballo. De este modo, los signos y las imágenes figurativas se combinan, como demuestra el modelo neurológico que efectivamente hacen en estados de conciencia profundamente alterados.

Al final de la Galería Axial hay una sección conocida como el Meandro. Es de gran interés. En este punto, la galería es más estrecha que en su entrada, y a la izquierda hay un «pilar» de roca que sobresale, creando un estrecho espacio semicircular. Más allá del «pilar», y detrás de él, el pasaje gira a la izquierda y se hace tan estrecho que pronto se hace imposible avanzar más. En este punto, en la calcita de la pared que se encuentra a mano izquierda hay varios pequeños caballos y signos que se ramifican.

En la pared contraria hay un bisonte y dos caballos; parecen estar saliendo del estrecho túnel que se encuentra detrás del «pilar» (lám. 26). El bisonte es de especial interés: tiene la cola levantada, detalle sobre el que volveré más adelante, y se muestra su pene. El caballo que está en un lugar más profundo del túnel también es extraordinario. Su ojo lo forma un pequeño orificio circular de 5 cm de profundidad. Laming-Emperaire escribe: «Quizá este orificio inspirara al artista a situar la cabeza del animal en este lugar»[20]. He aquí otro caso en el que el tacto y la vista pueden haberse combinado en la detección y la creación de imágenes.

Pintado sobre el propio «pilar» curvado está el Caballo Invertido, un milagro del dibujo del Paleolítico superior (lám. 26). El caballo está patas arriba, con su cabeza hacia la entrada de la galería y sus patas en el aire. Como acertadamente dice Laming-Emperaire, «Se transmite intensamente la impresión de un caballo que está cayendo en el espacio»[21]. Aquí el pasaje sólo tiene una anchura de 90 cm, y los visitantes tienen que girarse de lado para introducirse en el espacio. Para ver la imagen completa del Caballo Invertido hay que agacharse en el Meandro y rodear la roca. El caballo en su totalidad no puede verse de inmediato: la contemplación completa implica rodear el «pilar».

[18] Véase Turin (1984) sobre las voces milagrosas.
[19] Breuil (1952, p. 125).
[20] Laming (1959, p. 79).

14. Acanaladuras dactilares sobre el barro blando de las paredes de la cueva de Cosquer, la entrada a la cual quedó inundada cuando el nivel del Mediterráneo subió al final del periodo glacial. Algunas personas tocaron todas las partes de las paredes de la cámara, incluso por encima de la altura de la cabeza, y dejaron estos dibujos en la superficie maleable. Tocar era, claramente, una parte importante de cualesquiera que fueran los rituales que tuvieron lugar en la cueva. Se colocó una imagen de un caballo sobre las acanaladuras.

15. (Izquierda) Una acreción en la pared de Le Portel tiene una figura antropomórfica dibujada en torno a ella de forma que la acreción se convierte en el pene erecto de la figura. Un ejemplo similar que se encuentra a pocos metros de distancia confirma que este uso de la pared de la cueva no fue accidental.

19. (Página siguiente, abajo) Los dos caballos con manchas y las huellas de manos que los rodean en la cueva de Pech Merle. La cabeza del caballo de la derecha es menos realista que la forma natural de la roca en la que está encajada. La huella de mano más baja sugiere que la persona yacía boca abajo sobre el suelo de la cueva cuando se realizó.

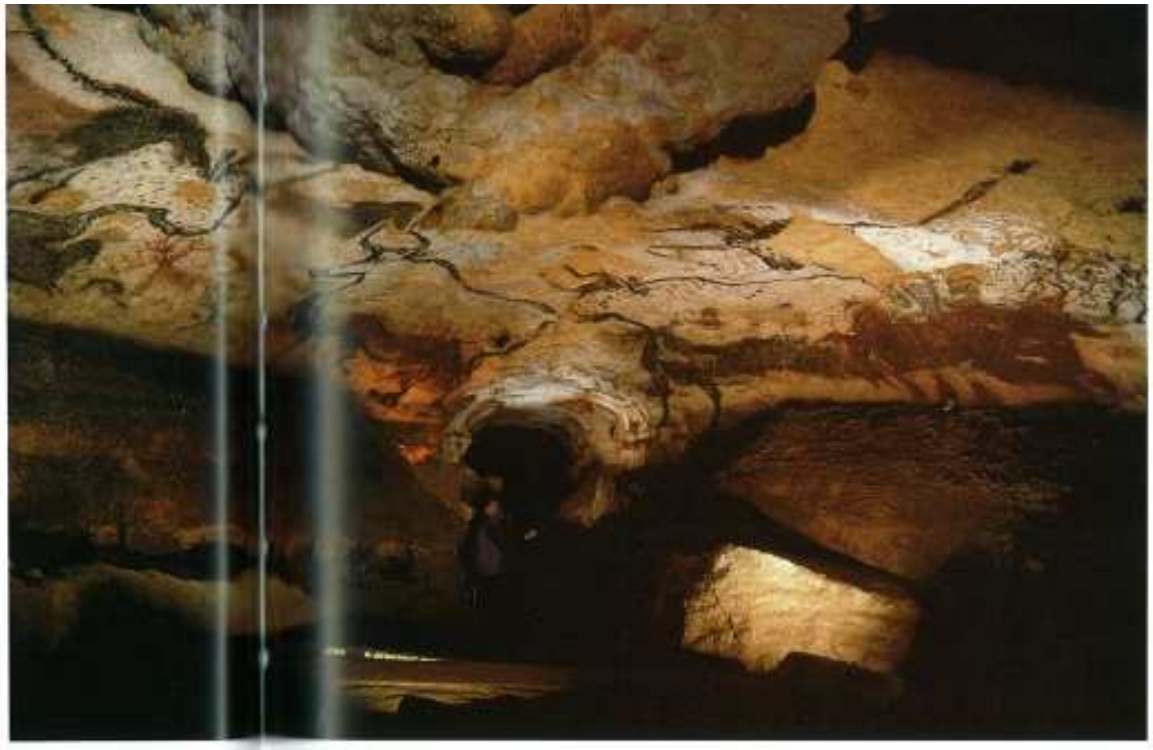
16. (Arriba) Una cuadrícula trazada con los dedos sobre el barro en torno a

17. y 18. (Arriba y derecha) El juego de luz y sombra sobre una formación natural de roca en el Salon Noir de Niaux sugiere la característica línea dorsal de un bisonte en posición vertical.

20. (Abajo) El supuesto unicornio (en realidad tiene dos cuernos) es la primera imagen importante de la Sala de los Toros de Lascaux. Algunos investigadores creen que el vientre colgante sugiere que la criatura está embarazada. Tiene varias formas ovaladas pintadas sobre su cuerpo. Es el primero de una fila de animales que da la espalda a la entrada y mira hacia la abertura que lleva a la Galería Axial.

21. (Página siguiente, arriba) La entrada a la Galería Axial de Lascaux se encuentra debajo del desfile de animales de la Sala de los Toros. La abertura puede verse justo al frente en esta fotografía. Para llegar a la Galería Axial el visitante tiene que pasar por debajo, y casi a través, de los enormes e impresionantes animales.

22. (Página siguiente, abajo) El Venado Rugiente, con su impresionante cornamenta, está en la pared que se encuentra a mano derecha, cerca del comienzo de la Galería Axial de Lascaux. La línea de puntos que hay debajo del animal se extiende desde un signo cuadrilátero a la izquierda hasta un fragmento de roca que sobresale a la derecha.



23. (Arriba) Un caballo leonado y puntos a la izquierda del Venado Rugiente en la Galería Axial de Lascaux. Puede que la línea de puntos sea una continuación de los que hay debajo del Venado Rugiente (Lámina 22). La imagen se realizó mediante la técnica de soplar pintura sobre la pared de la cueva.

24. (Derecha) Se incrustaron fragmentos de hueso en grietas de Enlène, una de las cuevas del Volp. Éstos sugieren otra manera del Paleolítico superior de «tratar» las significativas paredes de las cuevas.

25. (Arriba) Se colocó un diente del actualmente extinguido oso de las cavernas en

26. El Caballo Invertido se encuentra en el Meandro, al final de la Galería Axial de Lascaux. Curvado en torno a un pilar de roca, es una de las imágenes más impresionantes del arte del Paleolítico superior. Otras imágenes que se muestran aquí incluyen un caballo en la pared opuesta del pasaje y, en el extremo derecho, la cola levantada de un bisonte. Se encuentran estalactitas de pared en pared

27. Se pintaron dos bisontes parcialmente superpuestos en un hueco natural de la pared de la cueva cerca del final de la Nave de Lascaux. La forma en la que están pintados y la superficie curvada sugieren que los bisontes están saliendo hacia el espectador, y rodeándolo

28. Las imágenes que hay en el Pozo de Lascaux son, quizá, las pinturas más conocidas y más debatidas de las cuevas del Paleolítico superior. Las que aquí se muestran incluyen un rinoceronte con la cola

De forma bastante comprensible, el Caballo Invertido ha provocado mucho interés y muchos comentarios. Algunos investigadores consideran que representa a un caballo que está cayendo por un acantilado durante una caza o acorralamiento[22]. Las diversas líneas de pruebas que he entrelazado hasta ahora sugieren que esta lectura literal es improbable. Para explicar el significado del Caballo Invertido debemos retroceder a lo largo de la Galería Axial y después volvernos para recorrer con la mirada tanta extensión de la misma como podamos.

Desde más atrás, vemos que la galería se inclina hacia abajo: el Meandro está, de hecho, aproximadamente 9 m más abajo que el umbral en el que la galería abandona la Sala de los Toros. La Galería Axial conduce claramente a un lugar más profundo del mundo inferior que la Sala de los Toros. Al mismo tiempo, la forma en la que las imágenes se arremolinan alrededor y sobre el techo de la Galería Axial recuerda el vórtice generado neurológicamente, con sus imágenes envolventes, que conduce al estado más profundo de la conciencia alterada y a las más intensas alucinaciones. Esta impresión la intensifica extraordinariamente el Caballo Invertido que vuelca en el epicentro del vórtice. La Galería Axial, cuidadosamente planeada y ejecutada colectivamente, es, considerándolo todo, una extraordinaria evocación del vórtice neurológico. Como he afirmado, la entrada física a los pasajes subterráneos probablemente se consideraba equivalente a la entrada psíquica en estados profundamente alterados de conciencia. Este paralelismo en ningún lugar se observa mejor que en la Galería Axial.

Además de ser el epicentro del vórtice –un punto de ruptura– el Meandro es especial en otro sentido. Su suelo estaba originalmente un metro más abajo que el del extremo más lejano de la Galería Axial. El abate André Glory, que excavó áreas de Lascaux y copió muchos de los grabados, halló que la tierra, en este lugar, contenía ocre y restos de golpeo de pedernal. Frente al Caballo Invertido realizó un descubrimiento todavía más notable: había tres hojas de pedernal clavadas en un pequeño nicho de la pared; mostraban signos de haber sido usadas, pero también estaban cubiertas de pintura roja.

Este hallazgo recuerda a la persona prehistórica de la Unidad de tiempo I que llevó el diente de un oso de las cavernas a través del pasaje estrecho y de poca altura que conduce a Les Trois Frères, y después lo colocó en un nicho en la pequeña cámara con grabados de leones. En la propia Enlène, donde no hay imágenes parietales sino muchas plaquetas grabadas, cientos de pequeños fragmentos de hueso fueron introducidos en grietas de la roca (láms. 24, 25)[23]. Además, las primeras personas que usaron la cueva clavaron profundamente en el suelo fragmentos de hueso más grandes; los huesos quedaron después cubiertos por depósitos posteriores. Podrían citarse más ejemplos de cuevas del Paleolítico superior.

La gente colocaba objetos de diversos tipos *dentro* de las paredes y los suelos de las cuevas. Claramente, los pequeños fragmentos de animales tenían significado, y este es un aspecto que apoya mi explicación para el origen de las imágenes tridimensionales

(capítulo 7). Si, como he sostenido, la gente consideraba las paredes como una «membrana» entre ellos y el mundo de los espíritus, estaban realizando un ritual de dos direcciones. Estaban extrayendo espíritus animales a través de la «membrana» y fijándolos sobre la superficie; también estaban devolviendo fragmentos de animales al mundo de los espíritus a través de la «membrana». En estos casos, posiblemente se pueda discernir cierto tipo de ritual de restitución: un tráfico de dos direcciones entre este mundo y el mundo de los espíritus. Las personas del Paleolítico superior que entraban en estos espacios se comportaban en términos de un pacto entre los poderes de los reinos inferiores y la comunidad que representaban y en nombre de la cual actuaban. Los poderes del inframundo permitían a la gente matar animales, a condición de que (en algunas expresiones del chamanismo del Paleolítico superior) las personas respondieran de determinadas maneras rituales, como llevar fragmentos de animales a las cuevas e insertarlos en la «membrana».

Estas sugerencias cuentan con respaldo etnográfico. En sociedades chamanísticas de todo el mundo el hueso tiene un significado especial y está asociado con el espíritu. Por ejemplo, los huicholes de América Central creen que el espíritu, o alma, de una persona, se aloja en la parte superior de la cabeza y en el hueso que crece sobre la fontanela en los meses posteriores al nacimiento. Los iroqueses de Norteamérica tienen un desarrollo de esta idea que puede arrojar algo de luz sobre lo que ocurría en Enlène (Unidad de tiempo I). Su palabra para «huesos quemados» *(uq-sken-ra-ri)* también significa «el alma como "esqueleto animado", o fantasma»[24]. En la Salle des Morts, a unos 160 m de la entrada de Enlène, la gente encendía fuego con leña y después utilizaba hueso como principal material combustible. Se llevaron enormes cantidades de huesos al interior de la caverna: el hedor debe haber sido insoportable[25]. En todo el mundo se expresan ritualmente ideas acerca de un alma esquelética y de un renacimiento a partir de los huesos. Los waraos de Venezuela, por ejemplo, colocan espinas de pescado en las paredes y en los techos de paja de las viviendas en la creencia de que esta muestra de respeto hará que nazcan nuevos peces. Se cree que los peces y los animales, al igual que las personas, tienen almas[26]. Tales ejemplos son comparables con otros de muchas sociedades chamanísticas. No quiero dar a entender que se dieran prácticas *idénticas* entre las comunidades del Paleolítico superior, pero las ideas de alma/hueso y de revitalización de huesos en el mundo subterráneo son sumamente compatibles con las pruebas subterráneas de Europa occidental.

En el caso de los pedernales cubiertos de pintura del Meandro de Lascaux, parece que tenemos una variación sobre este tema que nos devuelve a la importancia simbólica de la tecnología. La pintura no es simplemente «pintura». Tenía propiedades y significados sobrenaturales que facilitaban la percepción y la fijación de las visiones. En el Meandro hay una indicación de que también los artefactos de piedra, al menos en

[24] Furst (1977, pp. 16-17).

ciertas circunstancias, suponían algo más que simplemente «herramientas». De hecho, hay otros numerosos ejemplos en las cuevas del Paleolítico superior en los que evidentemente se trataba a los utensilios de piedra de formas especiales y se les asociaba con las paredes de las cuevas. Está, por ejemplo, la hoja cubierta de ocre que Gaussen encontró en el túnel de Gabillou. Los utensilios de piedra, como admiten actualmente la mayoría de los investigadores, tenían un significado social, y su tratamiento especial en las cuevas del Paleolítico superior era una manipulación de ese significado. Independientemente de cuál pueda haber sido ese significado, estaba deliberadamente asociado con el mundo de los espíritus.

Ya podemos ver que las partes de Lascaux indican distintos tipos de actividades. Numerosas personas probablemente se congregaban en la Sala de los Toros para una variedad de rituales. Puede que todos estos ritos no estuvieran relacionados con la búsqueda de visiones; puede que algunos estuvieran asociados con las relaciones económicas y políticas entre comunidades relativamente remotas que se reunían en Lascaux en determinadas épocas[27]. La búsqueda de visiones no era sino una de las funciones de las cuevas. Tampoco se recorría necesariamente toda la cueva cada vez que la gente entraba en ella. En la propia naturaleza de la topografía, menos personas podían entrar en la Galería Axial inclinada hacia abajo y en el Meandro/vórtice terminal. Después alguien, en un espacio muy restringido junto al Caballo Invertido, colocaba utensilios de piedra cubiertos de pintura en la pared de la cueva.

Tanto la Sala de los Toros como la Galería Axial son áreas compuestas: las personas cooperaban para producir patrones de imágenes que evocaran tipos específicos de reacciones. En las otras partes de Lascaux empezamos a encontrar diferentes pruebas que sugieren *popurrís* «confusos» de imágenes.

El Pasaje

Si uno se encuentra en la Sala de los Toros, la entrada a la Galería Axial está a la izquierda, resaltada por el gran friso. Mucho menos evidente es la entrada al Pasaje. Está a la derecha, bajo las patas del último uro grande. Es como si la composición del friso hubiera sido concebida para apartar la atención del Pasaje y dirigirla hacia la Galería Axial.

Durante el Paleolítico superior, la entrada al Pasaje era mucho más pequeña que lo que es ahora. Las fotografías que se tomaron en 1940 muestran lo discreta que era[28]. Las personas que entraban en ella tenían que agacharse. Su suelo es más bajo que el de la Sala de los Toros, y no hay calcita; las paredes son más blandas y mucho menos uniformes.

Especialmente la pared a mano izquierda del Pasaje ha sido repetidamente pintada y grabada. Una y otra vez se añadieron imágenes, una sobre otra, algunas pintadas, algunas grabadas, y algunas ejecutadas mediante ambas técnicas. Desgraciadamente, el Pasaje condujo una corriente de aire durante muchos milenios, y como consecuencia las imágenes están mal conservadas. Como apunta Laming-Emperaire, el paso de seres

humanos a través de esta estrecha área puede, incluso en tiempos prehistóricos, haber contribuido a la destrucción de las imágenes[29].

Hay imágenes de caballos, uros y cabezas de íbice. Ésta era un área de «confusión» en la que los realizadores de imágenes no dudaban en colocar su obra encima de la de otras personas; así, está en contraste directo con las «compuestas» Sala de los Toros y Galería Axial. Esta característica es todavía más pronunciada en la siguiente sección de la cueva.

El Ábside

El Ábside es una cámara abovedada relativamente pequeña situada a la derecha de, y a una altura ligeramente superior que, el Pasaje. Las paredes son más duras que las del Pasaje, y esto ha contribuido a la mejor conservación de los grabados que se hallan aquí. También hay unas cuantas pinturas. La mayoría de las paredes y los techos están tan densamente cubiertos de grabados que es difícil descifrarlos. La copia de estas imágenes fue uno de los grandes logros de la investigación sobre el arte del Paleolítico superior. El abate Glory emprendió la intimidatoria tarea, y sus copias están publicadas en *Lascaux inconnu*[30]. Desde entonces, Norbert Aujoulat ha vuelto al Ábside y ha encontrado más líneas grabadas todavía que las que detectó Glory.

La complejidad del Ábside es, en efecto, asombrosa (fig. 57). Hay imágenes apiñadas de caballos, bisontes, uros, íbices, ciervos y un posible lobo y un león, aunque éstas me parecen dudosas. Muchas de las imágenes tienen pezuñas «colgantes» que a veces se interpretan como un ardid gráfico para favorecer la apariencia de la pezuña. También hay grandes cantidades de animales parcialmente pintados, especialmente cabezas. Éste es otro ejemplo de confusión; evidentemente aquí estaba ocurriendo algo diferente de lo que tenía lugar en las «compuestas» Sala de los Toros y Galería Axial. La impresión de confusión surge de la participación no coordinada de mucha gente, probablemente durante un largo periodo.

Para complicar más las cosas, las imágenes están atravesadas por grandes cantidades de líneas grabadas. En un caso, justo encima de la abertura que baja directamente hacia el Pozo, una grieta natural de la roca ha sido atravesada por una larga línea de cortos trazos independientes. Este tipo de acontecimiento demuestra una vez más que la superficie de la roca no era una *tabula rasa* neutral: tenía su propio significado y había de ser «respetada» o «reconocida» por derecho propio.

Al igual que sucede con los «macarrones», las líneas grabadas no han suscitado demasiados estudios. Aunque hay muchas líneas individuales, la mayoría aparecen en grupos paralelos, algunas rectas, algunas curvas. Algunas parecen estar sombreadas entre dos líneas paralelas, otras son una serie de trazos mucho más cortos alineados uno después del otro. Con frecuencia los propios grupos se cruzan unos con otros. Lejos de ser incontroladas, las líneas individuales de dentro de los grupos normalmente evitan cruzarse entre ellas. Aunque dan

la impresión global de ser aleatorias, y hasta quizá destructivas de las imágenes existentes, en realidad son adiciones, ordenadas y cuidadosamente ejecutadas, a los paneles.

¿Pueden explicarse tales adiciones a los paneles de imágenes figurativas en términos de «arte»? Probablemente no. No obstante, sí son explicables en términos de la explicación que he estado desarrollando. Probablemente representen la *participación* en un panel de espíritus animales situado en la «membrana» viva entre reinos. Los individuos que (en esa época, en todo caso) no realizaban imágenes figurativas de visiones podían, sin embargo, participar en la experiencia del mundo de los espíritus de otras maneras. Naturalmente, muchos de los grupos de líneas pueden haber sido realizados por personas que habían hecho antes las imágenes y que ahora volvían a participar en la experiencia de la «membrana». Al hacerlo, *cortaban* o *rayaban* la «membrana», quizá para permitir que el poder la atravesara y rezumara hacia ellos. Por tanto, los grupos de líneas paralelas representan intentos realizados por individuos de acceder al poder sobrenatural y de participar en la experiencia religiosa en formas que nosotros no comprendemos del todo.

Aunque nosotros podemos considerar confusos los resultados de tal actividad, este era el efecto que a la gente le complacía crear. Quizá no fuera tanto en un sentido visual –que valoraran los paneles «confusos» por razones estéticas–, sino porque la

57. Densos grabados en el Ábside de Lascaux. Imágenes y líneas aparentemente trazadas al azar se apilan unas sobre

«confusión» representaba el acceso espacialmente concentrado de numerosas personas a la experiencia religiosa. Estas marcas de cortes son, por ello, comparables a las huellas de manos (capítulo 8). Aunque el efecto visual resultante sin duda tenía relevancia, lo que tenía una importancia principal era el acto ritual de su realización.

Entre las imágenes figurativas del Ábside hay muchos signos de cuadrículas, de ramificaciones y de otros tipos. Una de las cuadrículas de la Nave ha sido rayada de forma excepcionalmente densa con líneas que rellenan sus segmentos en distintas direcciones. Volveré sobre las cuadrículas en la siguiente sección de la cueva. También hay grupos de líneas grabadas convergentes en forma de embudo[31]. Fue uno de éstos al que Breuil célebremente, pero de forma poco convincente, comparó con un «hechicero negro de la Guinea Francesa, vestido, de los pies a la cabeza, con un disfraz de fibra trenzada»[32]. Fue esta clase de taimado paralelismo etnográfico individual el que convenció a Leroi-Gourhan para intentar abandonar toda prueba etnográfica. Unas formas grabadas similares, pero más curvadas, que hay en el Ábside se han interpretado como «chozas», pero en este caso son aplicables las mismas reservas relacionadas con las analogías etnográficas simplistas.

Si se acepta mi explicación de las líneas grabadas como cortes que atravesaban la «membrana», podemos ver que estos supuestos «hechiceros» están compuestos sencillamente de grupos de líneas cruzadas que convergen y se relacionan con el vórtice constringente que conduce a un punto focal en el que realmente se penetra la «membrana». Esta sugerencia es sumamente compatible con la visión global de que el arte del Paleolítico superior estaba implicado en diversos rituales chamanísticos que llevaban a la gente al reino subterráneo de los espíritus y a través de la «membrana».

Antes de explorar la misteriosa cámara que se encuentra debajo del Ábside, vuelvo sobre el Pasaje y su continuación.

La Nave

Tras haberse arrastrado a través del Pasaje, los visitantes del Paleolítico superior llegaban al cruce entre éste y el Ábside, que está a la derecha. En este punto la cámara se ensancha y el techo está mucho más alto: ahora les habría sido posible volver a caminar de pie. En línea recta frente a ellos, el nivel del suelo descendía hacia la Nave.

Esta parte de la cueva está menos profusamente decorada que el Pasaje. Aquí el techo es alto (5,5 m) y la cámara, de 25 m de longitud, desciende describiendo una pendiente bastante empinada. Las paredes de la Nave son más blandas que las del Pasaje, y hay algo de calcita. Todas las imágenes están sobre un saliente que se encuentra a la altura del suelo cuando empieza la Nave, pero que pronto está por encima de la cabeza a medida que uno va atravesando la cámara. De esta forma, el visitante desciende por debajo de las imágenes. Sobre el saliente se hallaron lámparas y pigmentos. Restos de huesos demuestran que la gente también comió aquí, aunque no está claro si lo hicieron mientras hacían las imágenes o si vinieron aquí posteriormente para otros fines. Los huesos encontrados en la Nave y en otras partes de Lascaux provenían en su mayoría de renos jóvenes, pero sólo hay una imagen de reno en la cueva; está grabada en el Ábside. La gente de Lascaux no estaba pintando su dieta.

Una vez dentro de la Nave, dejamos atrás la «confusión» del Pasaje y el Ábside y de nuevo entramos en un área más «compuesta», aunque una con sus propias características. Aquí hay imágenes monumentales de caballos, bisontes, y la fila de cabezas de ciervo que ha recibido el apodo de los «Ciervos Nadando». Pero las formas en las que se hicieron las imágenes sugieren que este espacio no era en absoluto equivalente a la Sala de los Toros o a la Galería Axial. Hay más «adiciones» y «participaciones» que las que encontramos en esas dos secciones, pero persiste la impresión de orden.

Muchas de las imágenes han sido tanto pintadas como grabadas, algunas repetidamente. Esto se aplica a las cuadrículas cuadrilaterales que son numerosas en esta parte de la cueva y que parecen vincular a Lascaux con Gabillou. Algunas de las cuadrículas han sido perfiladas y pintadas varias veces; en algunos casos, los segmentos individuales de las cuadrículas están coloreados de forma diferente (fig. 58). La participación en su significado mediante la renovación (aun cuando el original no parece haber estado especialmente desvaído) era, claramente, un ritual importante. Resulta tentador considerar estos signos cuadriláteros como representaciones formalizadas y elaboradas del fenómeno entóptico en forma de cuadrícula al que la gente atribuía significados actualmente perdidos para nosotros.

La participación también es evidente en la cabeza de uno de los caballos que ha sido perfilada cinco veces, y su crin cuatro veces. Este repaso de las imágenes, algo que no encontramos con tanta frecuencia, ni con mucho, en la Sala de los Toros y en la Galería Axial, sugiere reiterados retornos sobre imágenes específicas y participación en su ya existente significado. Probablemente, la revisión de imágenes existentes de poderosos espíritus animales era una manera, dentro de un complejo sistema de rituales, de acceder al poder y a una experiencia transformadora mediante la grabación del bosquejo del espíritu animal en la mente de uno. Algunas de las imágenes también están atravesadas por líneas que se han interpretado como lanzas. Sean lanzas o no, representan otro tipo de participación en las imágenes comparable a lo que ocurría en el Ábside.

58. Una cuadrícula pintada y grabada en la Nave de

Las adiciones y los repasos no destruyen la impresión de que nos encontramos una

vez más en un área de imágenes planeadas y equilibradas. Esta característica es especialmente evidente en el último panel de la pared izquierda. Dos espléndidos bisontes machos se muestran dándose la espalda, con sus cuartos traseros solapados (lám. 27). Tienen los rabos levantados de una manera que recuerda al bisonte que se encuentra al final de la Galería Axial y que sugiere cólera y excitación sexual. Esta composición se ha interpretado como un logro temprano del tipo de perspectiva lineal que normalmente se asocia con el Renacimiento italiano. Esta es una conclusión atractiva, pero probablemente las imágenes no estaban registrando una «escena» tridimensional de la vida del exterior de la cueva, como implica la explicación de la perspectiva. Más bien deberíamos tener en cuenta aquello que observamos acerca de la dificultad de «ver» imágenes bidimensionales y de extrapolar nuestras inferencias a la idea de perspectiva. No hay solamente una forma «correcta» de representar la perspectiva: los artistas orientales, por ejemplo, a menudo adoptan un enfoque muy distinto al de las líneas de visión convergentes del arte occidental. Los artistas del Renacimiento no descubrieron una «verdad» que, por un golpe de ingenio y brillantez, presagiaron un par de realizadores de imágenes del Paleolítico superior.

Este tipo de aproximación desde la perspectiva de la historia del arte tiende a ocultar importantes deducciones tras un manto de convenciones y preocupaciones occidentales[33]. Es más interesante observar que los dos bisontes están situados en un hueco vacío de la pared de la roca: parecen salir, con sus rabos levantados, del interior de la roca. La curva de la roca, que no es visible en la página de un libro, intensifica la sensación de que el bisonte está cargando contra el espectador. Como hemos visto, estos no son, en absoluto, los únicos ejemplos de animales pintados de manera que parecen estar saliendo de grietas de la superficie de la cueva; los fotógrafos, que, comprensiblemente, intentan evitar cualquier distorsión de las imágenes, a menudo no captan este rasgo[34]. Yo sugiero que el surgimiento desde la «membrana» es el tipo de «perspectiva» que a los artistas del Paleolítico superior, que creían que justo detrás de la roca había un reino de espíritus lleno de poderosos animales, les habría sido comprensible.

Se ha interpretado de forma plausible que los «rabos levantados» sugieren la intimidación mutua de unos machos en la estación de celo; de hecho, uno de ellos parece estar mudando el pelo de invierno, como hace la especie al final de la primavera. Este es otro caso en el cual la etología (el estudio del comportamiento animal) se convierte en una línea probatoria, aunque no de una manera sencilla y clara. Hemos de preguntarnos: ¿qué podría significar esta representación de comportamiento agresivo *en el contexto del mundo inferior*? Si los animales están saliendo del hueco, como yo sostengo que hacen, su postura beligerante puede haber estado asociada con el miedo que los chamanes experimentaban cuando, en el clímax de su búsqueda, se enfrentaban a los espíritus animales: tenían que mantener una disposición estoica frente a ese peligro si deseaban adquirir poder. Quizá los bisontes machos excitados prepararan a los buscadores de visiones magdalenienses para los terrores que se encontraban más adelante en la siguiente sección de la cueva, el Divertículo de los Felinos. Quizá hasta el simple hecho de pasar junto a esta «pintura» requería valor, cuando, bajo la parpadeante luz de la lámpara, los dos bisontes aparecían ante uno. Si realmente nos estamos enfrentando aquí a la perspectiva, como señaló Michael Kubovy respecto al Renacimiento italiano, no se trata simplemente del descubrimiento de la forma «correcta» de representar el espacio, sino, más bien, de una «forma simbólica» que creaba en el espectador una respuesta profundamente religiosa[35].

La intimidatoria pareja de bisontes constituye las últimas imágenes de la Nave. Quizá éste fuera un segundo, pero algo diferente, «vestíbulo», un espacio ritual preparatorio para el Divertículo de los Felinos. Desde ese punto, el pasaje se estrecha bruscamente y comienza la arriesgada ruta hacia el Divertículo de los Felinos.

El Divertículo de los Felinos

El carácter de la cueva cambia notablemente cuando se abandona la Nave. Uno pronto se encuentra a gatas, abriéndose paso a través de un estrecho túnel. Después viene un área de paredes de arcilla blanda. Finalmente, llega al Divertículo de los Felinos, donde hay que tenderse o agacharse. Pese a su lejanía, esta sección de Lascaux está repleta de multitud de imágenes.

Los motivos incluyen los epónimos felinos, uros, un caballo visto de frente, un bisonte con el rabo levantado, íbices, algunos puntos, «signos» de cuadrícula, signos de ramificaciones con sus partes laterales separadas del eje central (fig. 59), y conjuntos de líneas paralelas. Los felinos, posiblemente hasta ocho, parecen ser supuestos leones de las cavernas, un tipo de *Panthera leo* sin crines que se daba en pequeños grupos en la Europa del periodo glacial[36]. Uno de ellos tiene las orejas hacia atrás y la boca abierta en la postura que comenté en relación con las primeras estatuillas auriñacienses. Uno de los leones tiene líneas que emanan de su boca y de su ano. Su cola está extendida y aparentemente sacudiéndose. Se ha interpretado que las líneas de la boca representan un gruñido de furia, y que las traseras indican que la criatura está marcando su territorio con orina. Quizá tanto las líneas orales como las anales deban considerarse como emanaciones de espíritu, esencia o poder[37]. Los puntos terminales son seis y están pintados en negro en dos filas de tres. Como veremos, hay un conjunto de puntos similar en el Pozo, debajo del Ábside.

En esta cámara se halló un diente de caballo, así como fragmentos de huesos, una cantidad considerable de pigmento, y, lo más extraordinario, un fragmento de arcilla dura que tenía una marca de una cuerda de siete milímetros de diámetro hecha con fibras de plantas. Puede que el hecho de almacenar el pigmento en este remoto lugar haya reforzado o conservado el poder de la sustancia. Pero, ¿por qué iba a llevar alguien

[35] Kubovy (1986).

un diente de caballo hasta este lugar subterráneo tan remoto? De nuevo recordamos el diente del oso de las cavernas de Les Trois Frères y los pedernales cubiertos de pintura del Meandro. La gente llevaba objetos especiales de diversas clases al mundo subterráneo y los dejaba allí deliberadamente.

Considerándolo todo, parece que la gente no visitaba el Divertículo de los Felinos con frecuencia; las paredes son blandas y habría más desperfectos prehistóricos de los que hay si la gente se hubiera arrastrado por allí frecuentemente. Aunque algunos de los animales grabados están técnicamente a la altura de los de otras partes de Lascaux, sí parece que en su mayoría se hicieron con relativa rapidez. Junto con las numerosas «marcas de cortes» y líneas paralelas, los animales grabados y las secciones pintadas de esta cámara pequeña y remota sugieren una experiencia y una topografía extremas. Si había nichos de búsqueda de visiones en Lascaux, sin duda éste era uno de ellos. Muy distanciados del visionado colectivo y orientador del pensamiento de las grandes imágenes de la Sala de los Toros, posiblemente tras haber realizado otros rituales en la Galería Axial, el Pasaje y el Ábside, y tras haber pasado ante la pareja de bisontes semejantes a Cerbero, era aquí, en las extremas profundidades, donde los buscadores se enfrentaban cara a cara con visiones de poder y establecían contacto personal con el reino de los espíritus.

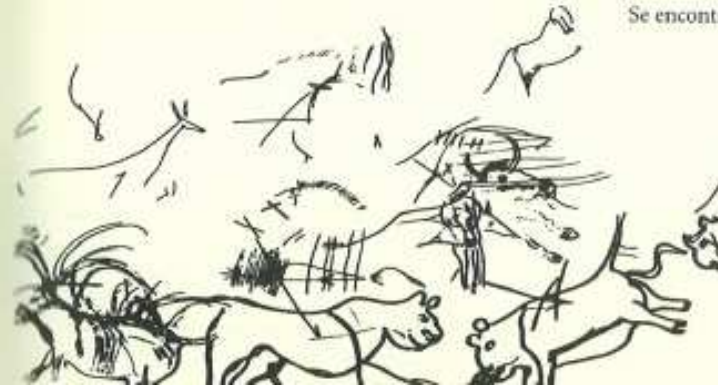
El Pozo

Queda por analizar una sección de Lascaux: el Pozo. La abertura que conduce a este profundo pozo –en Francia se lo conoce como el «Puits»– está en la parte de atrás del Ábside; encima de ella, sobre la pared y el techo curvados del Ábside, hay grabados que incluyen una cuadrícula y claviformes. Los jóvenes descubridores de la cueva descendieron los aproximadamente 5 metros que llevan al interior del Pozo mediante una cuerda; su salida resultó más difícil, pero finalmente Ravidat pudo sacar a los otros, izándolos. Actualmente se ha retirado el saliente de barro duro original, y hay una plataforma y una boca de acceso de metal; ahora se desciende mediante una escala fijada a la pared.

59. Grabados en el remoto

El Pozo es la sección más enigmática de Lascaux. En primer lugar, existe cierto debate sobre si formaba parte de la Lascaux del Paleolítico superior o si pertenece completamente a otra cueva. Actualmente muchos investigadores aceptan que, efectivamente, formaba parte de la Lascaux del Paleolítico superior. Éstos señalan que los argumentos basados en el estilo (por ejemplo, la figura humana del pozo está realizada en un estilo «de palo» que no se encuentra en ninguna otra parte de la cueva) no son fiables. Con mayor certeza, comentan que aparecen «signos quebrados» en la hermosa lámpara encontrada en el Pozo (fig. 53), en la pared del pozo, y también en las paredes de otras partes de Lascaux: son característicos de toda la cueva. Además, los rabos levantados y las series de puntos parecen estar asociados con otras áreas «finales» de la cueva. Finalmente, se encontraron grandes cantidades de arcilla procedentes de las partes superiores de la cueva en los estratos arqueológicos del suelo del Pozo. Parece que las llevaron allí abajo personas del Paleolítico superior al descender mediante una cuerda. Por otro lado, ninguna de estas cuestiones es concluyente, y debemos reconocer que el Pozo puede haber sido parte de otra cueva que estaba relacionada con Lascaux y a la que se accedía a través de otra entrada, actualmente bloqueada. De cualquier manera, es un área de gran interés. En lo que sigue, adoptaré la opinión, sostenida por muchos, de que, en efecto, el Pozo formaba parte de la Lascaux del Paleolítico superior.

Los hallazgos realizados en el suelo del Pozo son de especial relevancia. Siguiendo la excavación inicial de Breuil de 1947, Glory emprendió un trabajo más refinado en 1959. Ciertamente, debe admitirse que algunas otras partes de Lascaux se excavaron antes de que se pudiera llevar a cabo ningún trabajo arqueológico, pero, incluso admitiendo esta reserva, parece que la gran cantidad de objetos, además de las grandes cantidades de pigmento, que se encontraron en el Pozo sugieren que gente del Paleolítico superior las dejó allí deliberadamente. Entre estos hallazgos se encontraban muchas lámparas, incluyendo la moldeada y decorada. Se encontró justo deba-



60. Concha marina convertida en colgante. Se encontró en el fondo del Pozo de Lascaux.

jo del rabo de la imagen del rinoceronte. Su presencia en el Pozo sugiere algo más que el suministro práctico de luz. No se conoce la cantidad exacta de lámparas mucho más toscas que se encontraron aquí porque actualmente algunas de ellas no pueden localizarse, pero parece que dos docenas no sería una estimación demasiado elevada. En 1951 el carbón vegetal de una de estas lámparas se dató en 17.500 (± 900) años antes del presente. Glory observó que se había dado la vuelta a las lámparas de forma que la cara del carbón vegetal estaba mirando al suelo, quizá porque la gente que las dejó allí deseaba apagarlas. Además de las lámparas, había numerosas hojas de pedernal y lanzas de marfil decoradas con «signos quebrados» (líneas centrales con marcas laterales separadas). También había una concha marina procedente de la costa atlántica, que se encontraba a 200 kilometros de distancia, manchada de ocre rojo y perforada de forma que pudiera utilizarse como colgante (fig. 60). El área del suelo del Pozo es tan limitada que el espacio no podría haber sido ocupado por mucha gente al mismo tiempo; tampoco podría haber sido utilizado para ninguna actividad mundana, como la fabricación de artefactos o la preparación de comida.

El descenso desde el saliente del profundamente embellecido Ábside se habría considerado, en términos de la cosmología chamanística, como la arriesgada bajada a un nivel más profundo del cosmos –como también habría sido el caso en las inclinadas Galería Axial y Nave, aunque no tan dramáticamente como en el Pozo–. En realidad, es difícil no llegar a la conclusión de que el Pozo era un área «final» especial, una angosta hendidura a la que iba la gente, donde llevaban a cabo ciertos tipos de rituales, donde deliberadamente abandonaban objetos, como las lanzas, que no habrían tenido una función utilitaria en una cueva profunda, y de la cual regresaban tras haber apagado la luz que los había guiado hasta allí. En algunos casos, puede que las lámparas se arrojaran al fondo del Pozo después de que sus usuarios hubieran ascendido desde las profundidades.

Pero, ¿qué hay de las imágenes de esta área extraordinaria? También ellas son excepcionales. En una pared se encuentra la imagen parcial de un caballo negro. Frente a ella está el grupo más debatido de todas las imágenes del Paleolítico superior (lám. 28). Hacia la izquierda hay un rinoceronte, la parte inferior del cual está dibujada de forma imprecisa. Tiene la cola levantada, y bajo la cola hay dos filas de tres puntos negros cada una. La similitud entre estos puntos y los del Diverticulo de los Felinos es inconfundible. Más allá de una ligera curva en la pared de roca están los famosos hombre y bisonte. El bisonte se dibujó alrededor de un trozo de roca más oscuro, de tono similar al ocre, que se extiende en algunos lugares más allá de la imagen y, en mi opinión, no proyecta especialmente a un bisonte. Un artista del Paleolítico superior

imagen a partir de ella: a la decoloración bastante amorfa que ya estaba en la pared se le dio forma de animal. El bisonte tiene la cabeza bajada como si estuviera embistiendo, y tiene la cola levantada y doblada sobre su grupa en un gesto de ira. Sus entrañas parecen estar colgando de su vientre, y tiene lo que parece ser una lanza atravesando su cuerpo.

Delante del bisonte hay un hombre itifálico en negro, dibujado de forma relativamente tosca, que parece estar cayendo hacia atrás, aunque a mí me parece que el ángulo es más pronunciado en las fotografías que en la roca. Lo más notable del hombre es que tiene cabeza de pájaro y manos de cuatro dedos, semejantes a las de un pájaro. El tema aviar lo retoma lo que parece ser un palo con una efigie de un pájaro en su extremo superior. Bajo los pies del hombre hay un «signo quebrado» que algunos autores han considerado que representa un propulsor de azagayas.

Difícilmente se puede reprochar a los investigadores que hayan urdido historias para explicar lo que ellos interpretan como una representación de un incidente trágico. Normalmente, sostienen que el hombre estaba dando caza al bisonte; hirió al animal (de ahí sus entrañas); después, éste se volvió hacia él para cornearlo, y por ello se le muestra cayendo hacia atrás. Breuil quedó tan convencido por una versión ligeramente más elaborada de esta interpretación que excavó bajo el panel con la esperanza de encontrar los restos del desafortunado cazador. No lo consiguió.

Se han realizado investigaciones sobre posibles asociaciones chamanísticas con resultados más útiles, la más detallada de las cuales vino de la mano de dos investigadores de la Universidad de Santa Barbara: Demorest Davenport, un biólogo, y Michael Jochim, un arqueólogo que ha escrito extensamente sobre el Paleolítico superior[38]. Admitiendo con razón que es imposible demostrar que las imágenes representen un hecho histórico, subrayaron la relevancia de las manos de cuatro dedos y su paralelismo con las patas de los pájaros. Llegaron a la conclusión de que la figura es aviar de cintura para arriba y humana de cintura para abajo. El pájaro del palo es prácticamente idéntico a la cabeza del hombre. Davenport y Jochim señalaron que es «sin duda gallinácea o similar a un urogallo», y, como vio Leroi-Gourhan, se parece a la que hay tallada en un propulsor de azagayas hallado en Mas D'Azil, otro emplazamiento magdaleniense. Fueron más allá e identificaron la especie como Urogallo Negro o Urogallo, y ofrecieron la ilustración de un *ongon*, o espíritu ayudante, de un chamán siberiano contemporáneo, en forma de un urogallo. Tanto el Urogallo Negro como el Urogallo realizan complejas danzas de apareamiento en lugares tradicionales de reunión, o *leks*. Davenport y Jochim llegaron a la conclusión de que quizá el chamán se esté transformando en su espíritu ayudante gallináceo en el momento de la muerte y su falo erecto sugiera el papel que desempeñan algunos chamanes en la fertilidad de sus comunidades.

Las interpretaciones de Davenport y Jochim son casi totalmente aceptables. No obstante, hay algunos aspectos del arte del Paleolítico superior con los que no esta-

ban familiarizados. En primer lugar, yo sugiero que un realizador de imágenes dio forma a un espíritu de bisonte a partir de la mancha que había en la roca, fijando de ese modo un *espíritu* animal. Esta no es una tragedia de la vida real. En segundo lugar, sus pezuñas se muestran hendidas, y están en la posición que yo considero que indica que el animal no está de pie sobre el suelo, sino más bien «flotando» en el espacio espiritual. En tercer lugar, yo sostengo que la erección del hombre sugiere la muerte en dos sentidos. Alan Brodrick, uno de los primeros autores que escribieron acerca de Lascaux, señaló que el falo erecto puede indicar «muerte por fractura de la columna vertebral»[39]. Pero, como vimos en los dos estudios etnográficos de casos concretos (capítulos 5 y 6), la «muerte» en el pensamiento chamanístico puede significar también el viaje al mundo de los espíritus en un estado alterado de conciencia. También vimos que el sexo también se asocia con el viaje chamanístico. De hecho, es normal que se den erecciones masculinas en estados alterados y durante el sueño, y es una idea característicamente occidental que el motivo *siempre* represente virilidad y fertilidad. En cuarto lugar, la «muerte» es habitualmente un portal que conduce a la categoría de chamán. Se dice que los chamanes mueren, quedan desmembrados o reducidos a un esqueleto, y resucitan con una personalidad y una función social nuevas[40].

Así que lo que tenemos en el Pozo no es un desastre de caza; hay demasiadas cuestiones en contra de una interpretación tan simple. Más bien, tenemos una transformación mediante la muerte: la «muerte» del hombre corre pareja con la «muerte» del destripado bisonte. Al «morir» ambos, el hombre se funde con uno de sus espíritus ayudantes, un pájaro. La cercana yuxtaposición del «signo quebrado» y la similitud entre tales signos y el palo del pájaro sugieren que este tipo de signo estaba de algún modo asociado con la transformación zoomórfica y con la unión de distintos niveles cosmológicos que eran necesarios para llegar a ser un chamán.

Es muy probable que, como en muchas sociedades chamanísticas, las metáforas de transformación en un chamán se hubieran tejido dentro de un mito o de una serie de mitos. Pero sería ingenuo suponer que las imágenes del Pozo simplemente «ilustren» un mito, como las imágenes de un libro para niños pueden ilustrar los sucesos de un cuento de hadas. Más bien, las metáforas y las imágenes que se hallaban en el núcleo del chamanismo de Lascaux y que estructuraban el pensamiento de la gente se expresaban en distintos contextos –en el mito y en el arte, y probablemente también en la danza y en la música–. Aquellos que descendían al Pozo no contemplaban imágenes, simplemente: veían cosas reales, criaturas y espíritus animales reales, transformaciones reales. En resumen, veían a través de la membrana y participaban en los acontecimientos del reino de los espíritus. Las pinturas del Pozo captan la esencia del chamanismo de Lascaux en una condensación de sus complejas metáforas.

Merece mencionarse una última e intrigante cuestión. El Pozo se caracteriza por un muy elevado contenido de dióxido de carbono producido de forma natural. Actualmente el dióxido de carbono se extrae de la cueva mediante bombeo, pero todavía se puede percibir si uno permanece en el fondo del Pozo durante incluso un periodo de tiempo relativamente breve. Podemos preguntarnos: ¿inducía esta elevada concentración de dióxido de carbono estados alterados en la gente prehistórica?

Estos comentarios sobre el Pozo concluyen mi análisis de Lascaux. La cueva tiene una coherencia y una organización notables; pero también es compleja en su topografía y en sus adornos. Ninguna explicación unitaria puede abarcar la totalidad de Lascaux. Sin duda existe una unidad en el sentido en que todo el conjunto de la cueva y sus adornos es explicable en términos de una cosmología chamanística y de *diversas* exploraciones de un reino inferior. Pero las maneras precisas en las que se utilizaban las diversas partes contrastantes de la cueva y los rituales que se realizaban en ellas –que van desde la búsqueda de visiones, pasando por la reunión social (probablemente estacional) de diferentes comunidades del Paleolítico superior, hasta ritos chamanísticos de pubertad y sin duda también de otros tipos– sugieren la existencia de una comunidad sofisticada y compleja con importantes distinciones sociales que se reproducían (o se cuestionaban) cada vez que se usaba la cueva o partes de ella.

Dos cuevas: similares pero diferentes

Hablando en términos generales, tanto Gabillou como Lascaux pueden entenderse en los términos de la figura 61, aunque Lascaux tiene más ramificaciones, más pruebas de diversas actividades y experiencias. Sería imprudente sugerir que podemos deducir a partir de ello que las personas de Lascaux tenían un sistema social más complejo que las de Gabillou. No obstante, es posible que los emplazamientos formaran parte del tipo de red social sostenida simbólicamente que describe Clive Gamble (capítulo 3). Las personas usaban símbolos de varios tipos en representación de grupos sociales y eran así capaces de extender su influencia y poder más allá de los contactos cara a cara.

También hay pruebas de una importante diversidad entre las cuevas. La «sencilla» Gabillou y la «compleja» Lascaux parecen haber sido distintas en las maneras en las que los chamanes concebían la relación entre sus ayudantes animales «fijados». En general, los buscadores de visiones de Gabillou preferían mantener sus imágenes aisladas de las de sus semejantes. En Lascaux, apiñaban imágenes juntas en el Ábside como si desearan unirse con otros chamanes en la adquisición de un poder espacialmente concentrado. Este contraste apunta a la existencia de «chamanismos» un tanto diferentes, o a diferentes énfasis dentro del chamanismo del Paleolítico superior. Si Gabillou era el centro de un grupo relativamente pequeño, sus chamanes bien pueden haber deseado ser independientes unos de otros; pero si varios grupos se reunían en Lascaux, incluyendo la gente de Gabillou, los chamanes de todos los grupos que participaban pue-

61. Representación esquemática de la forma en la que la gente del Paleolítico superior utilizaba las cuevas.

Parece probable que esos distintos tipos de relaciones entre imágenes tuvieran implicaciones para las relaciones sociales que se establecían sobre la tierra. Pero la única conclusión a la que podemos llegar en este momento es que las cuevas estaban implicadas en las distinciones sociales y en la creciente diversidad de las sociedades del Paleolítico superior. Exactamente de qué manera los individuos manipulaban la realización de imágenes subterráneas es una cuestión que abordaré en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 10

Cueva y conflicto

Un rasgo notable del arte de las cuevas del Paleolítico superior es la persistencia durante un periodo probablemente superior a 25.000 años de un núcleo de motivos animales repetidos. Al menos en sus elementos individuales, el mitograma de Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan se ve respaldado por pruebas empíricas: caballos, bisontes, ciervos y uros son los temas principales del arte, aunque las proporciones entre unos y otros varían considerablemente. A ellos se pueden añadir los felinos, la especie que Leroi-Gourhan creía, no sin razón, que estaba asociada con las profundidades de las cuevas[1]. Sin duda, el Paleolítico superior no fue un periodo incontrolado durante el cual los artistas de las cuevas pintaron cualquier cosa que les apetecía. Que estos motivos animales persistentes conservaran exactamente los mismos significados y asociaciones a lo largo de todo el Paleolítico superior es otra cuestión; probablemente hubo fluctuaciones adelante y atrás a lo largo del espectro de asociaciones que cada animal tenía.

Pero los motivos persistentes no lo son todo. Además de los motivos centrales hay muchas especies que aparecen de forma mucho menos numerosa, a veces incluso de forma única. Entre las especies relativamente menores están el íbice, el mamut, el megaceros (un gran ciervo, actualmente extinguido, de lomo jorobado y cornamenta extendida) y el reno. Ejemplos de especies únicas, o prácticamente únicas, son la liebre en Gabillou (fig. 54), la comadreja en Réseau Clastres (fig. 2) y el buey almizclero en Chauvet (fig. 3). También hay otros motivos sumamente infrecuentes, como los supuestos «hombres heridos» que son el tema central de este capítulo. ¿Cómo hemos de interpretar estas imágenes excepcionales?

[1] Véase Clottes (1996) sobre la persistencia y el énfasis diferencial de los temas encontrados en el arte auriñaciense temprano hasta el magdaleniense. Más recientemente, ha escrito: «Chauvet también ha hecho que nos demos cuenta de que los contenidos del arte no cambiaron considerablemente a lo largo del tiempo» (Clottes 1998, p. 126).

Libertad para actuar

Hoy en día sería imposible creer que las comunidades del Paleolítico superior fueron socialmente idílicas. En eso debemos coincidir con Max Raphael: desde el Auriñaciense hasta el final del Magdaleniense (y más allá), los seres humanos vivieron en comunidades forjadoras de historia, y eso significa que existieron tensiones y conflictos sociales. ¿Cómo desafiaron o subvirtieron las comunidades del Paleolítico superior las relaciones sociales «tradicionales» y el arte socialmente aprobado? Si se cuestionaba la jerarquía de una comunidad, ¿se reflejaba ese desafío en el arte de las cuevas? Estas son cuestiones que el enfoque estructuralista de Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan oscureció. Para ellos, el mitograma «se pensaba a sí mismo» a través de las mentes de la gente y se plasmaba en el arte, del mismo modo que Lévi-Strauss creía que las estructuras binarias se pensaban a sí mismas a través de las mentes de la gente y se plasmaban en mitos concretos.

En este punto recurro al teórico francés Pierre Bourdieu y al sociólogo inglés Anthony Giddens[2]. La teoría de la práctica de Bourdieu y la teoría estructuracionista de Giddens, relacionada con la primera, están especialmente interesadas en la resolución de la dicotomía entre el individuo y la sociedad, el tema que ahora nos concierne. Bourdieu y Giddens sostienen que los individuos no son peones que unas fuerzas trascendentes mueven a través de un tablero de ajedrez, ya sean estas fuerzas mitogramas u oposiciones binarias. Al contrario, al menos algunos individuos en todas las sociedades saben mucho acerca de cómo funcionan sus comunidades y son capaces, además, de manipular lo que Giddens llama las normas y los recursos de la sociedad en beneficio propio. Tal manipulación no significa que los manipuladores no acepten plenamente las creencias de su comunidad; no es necesario ser un agnóstico integral para sacar provecho de un sistema de creencias. Esta es una de las maneras en las que las personas controlan, o intentan controlar, el curso de la historia.

Al mismo tiempo, los individuos no son agentes totalmente libres, capaces de hacer exactamente lo que deseen. Sus acciones se ven tanto habilitadas como limitadas por las normas y los recursos que manipulan. Este principio se puede aclarar fácilmente. Si los artistas desean realizar declaraciones personales acerca de sus relaciones con el resto de la comunidad, pueden hacerlo mediante una *langue* de motivos entendidos por la generalidad y unas maneras aceptadas de desplegarlos. Pero al mismo tiempo se ven limitados por la misma *langue*. Si se apartan demasiado de lo convencional, sus declaraciones visuales se hacen incomprensibles para las personas en las que desean influir, un dilema en el que se encontraron numerosos artistas del siglo XX. Tienen que tomar un camino intermedio; tienen que subvertir lo que ya está ahí. Al hacerlo, se construyen para sí mismos una nueva *personalidad*, o «yo», que sólo puede existir en relación con los yoes de otras personas.

Pese a la utilidad de estas interpretaciones teóricas, los investigadores del arte del Paleolítico superior no han hecho demasiado uso de ellas. El papel de la acción, o agencia, humana y la compleja interacción entre limitación y habilitación en la realización del arte del Paleolítico superior no ha sido demasiado explorado[3]. No obstante, la obra de unos seres humanos inteligentes con necesidades y deseos personales es una de las líneas de investigación que abre la explicación chamanística del arte del Paleolítico superior.

El espectro completo de la conciencia y las distintas maneras en las que éste se puede segmentar, denominar y en las que se le puede atribuir valores es uno de los recursos, por supuesto no el único, a los que los individuos –y los grupos de individuos– pueden recurrir en la creación de sus identidades frente a las de otros. El filósofo francés Michel Foucault[4] reconoció la naturaleza social de la definición cuando afirmó que el yo «normal», la conciencia individual «normal», está constituida por las diversas maneras en las que las comunidades definen y tratan los estados alterados de conciencia y la locura. Si hay al menos una suposición acerca del Paleolítico superior que podamos hacer con seguridad, es que los estados «alterados» y la «locura» estaban definidos y acomodados de formas distintas a las que lo están en la sociedad y en los ámbitos académicos occidentales modernos. La construcción de los «yoes» en el Paleolítico superior, y por tanto la base de la acción humana y del cambio social, se desarrolló, por consiguiente, siguiendo vías propias de esa época, y que sin duda cambiaron un poco durante el transcurso del periodo de 25.000 años.

Como vimos en anteriores capítulos, todas las comunidades *deben* formular definiciones de los niveles de la conciencia, y estas definiciones se negocian constantemente, es decir, que las *personas* chocan las unas contra las otras al establecer sus propias personalidades e intentan influir en las percepciones de la colectividad acerca de sus propias personalidades y las de otros[5]. Reclamar un segmento de la conciencia humana como el coto privilegiado y particular de uno es una vía para el ascenso social que las personas y los grupos han adoptado en todas las épocas. Como observa Andrew Sherratt, el eminente arqueólogo de Oxford, cualquier relato del pasado europeo que omita el análisis de la conciencia alterada y de su función en el establecimiento de los yoes humanos y en la facilitación de la interacción humana probablemente será incompleto[6].

Alucinaciones somáticas

En este libro, hasta este momento me he ocupado principalmente de las alucinaciones visuales y del papel que desempeñaban en la sociedad y en el arte del Paleolítico superior. Pero también he señalado que cuando la conciencia humana se desplaza hasta el extremo autista del espectro intensificado todos los sentidos alucinan, no sólo el de la visión. Para comprender los «hombres heridos» del arte del Paleolítico superior examinaré ahora las alucinaciones somáticas; Éstas incluyen la atenuación del cuerpo y de

[3] Pero véanse Bender (1989); Hayden (1990); Lewis-Williams y Dowson (1993) para estudios relacionados.
[4] Foucault (1965).
[5] Para una reseña de trabajos sobre la construcción de personalidades y un estudio específico sobre el concepto

los miembros, la polimelia (tener miembros o dedos suplementarios), y aquella en la que voy a centrarme, experimentar sensaciones de ser pinchado y apuñalado[7].

De esta manera, vuelvo a demostrar la eficacia del método en forma de «cable» para construir explicaciones convincentes, en lugar del método de la «cadena». Entrelazo las principales líneas de pruebas que nos han proporcionado fuentes de información recurrentes a lo largo de todo este libro: el propio arte, la etnografía, la neuropsicología, y, por cambiar la metáfora, el «pegamento» que lo mantiene todo unido, la teoría social.

Las alucinaciones somáticas pueden darse en varias formas y en diferentes grados. Algunas pueden ser inducidas mediante la ingestión de drogas psicotrópicas, la privación sensorial y otros factores externos, o por condiciones patológicas, como la epilepsia del lóbulo temporal y la esquizofrenia[8]. Se dan en diversas partes del cuerpo. Por ejemplo, los esquizofrénicos hablan de un estiramiento alarmante del cuero cabelludo; a veces parece como si un anzuelo estuviera arrastrando el cuero cabelludo hasta 30 cm por encima de la cabeza[9]. Las alucinaciones somáticas menos dolorosas son más corrientes y se dan en estados alterados inducidos de diversas formas. Incluyen sensaciones de hormigueos, pinchazos y abrasamiento. Aunque estas sensaciones pueden experimentarse en diversas partes del cuerpo, parecen concentrarse sobre el cuero cabelludo, el cuello, los hombros, el esternón, las partes exteriores de los brazos, las manos y los pies, el estómago y la parte superior frontal de las piernas. Existe una dificultad para determinar estas posiciones porque, en general, las sensaciones se experimentan de forma ambigua, y a aquellos que las experimentan a veces les resulta difícil decir exactamente dónde se localizan. Una esquizofrénica apeló a esta dificultad para explicar las diferencias entre sus descripciones de sensaciones físicas y las de otros pacientes[10]. Esta variedad potencial facilita la manipulación individual y la personalización de las experiencias: si lo desean, las personas pueden afirmar que sus sensaciones no son las mismas que las que otras personas experimentan.

En algunos casos, la proporción entre las alucinaciones visuales y las de otros sentidos puede verse afectada por la causa del estado alterado durante el cual tienen lugar. Por ejemplo, se dice que la dietilamida del ácido lisérgico (LSD) induce alucinaciones predominantemente visuales, mientras que la condición patológica de la esquizofrenia normalmente provoca un mayor grado de alucinaciones auditivas y somáticas[11]. En la esquizofrenia raramente se relatan alucinaciones táctiles independientemente de alucinaciones auditivas o visuales[12]. Al igual que el LSD, la psilocibina y el peyote inducen alucinaciones visuales al cabo de pocos minutos de su ingestión, pero las alucinaciones auditivas se experimentan frecuentemente hasta dos horas más tarde; otros tipos de

[7] Considero que «somático» incluye alucinaciones hápticas, o táctiles, y cinestésicas.
[8] Siegel (1977); Brindley (1973, p. 593).
[9] Pfeifer (1970, p. 57).
[10] Pfeifer (1970, p. 58).

alucinaciones se dan sólo de forma intermitente[13]. La cuestión se complica todavía más por la observación de que las alucinaciones experimentadas en una modalidad sensorial pueden, mediante el proceso conocido como sinestesia, percibirse en términos de otra: por ejemplo, una sensación que se siente en la piel (somática) puede percibirse como «azul» (visual)[14].

Intentando aclarar la relación entre las alucinaciones visuales y las alucinaciones somáticas, el psiquiatra Ronald Siegel afirma que hay «una progresión ordenada de alucinaciones que va desde las simples luces de nieve, pasando por formas geométricas, hasta las sensaciones táctiles»[15]. No obstante, algunas personas hablan de experiencias táctiles, o somáticas, en fases anteriores a las que especifica Siegel. Para aclarar esta aparente contradicción resulta útil distinguir entre *sensaciones* somáticas y *alucinaciones* somáticas. En una fase temprana de la conciencia alterada, las personas pueden experimentar sensaciones de picores y hormigueos en diversas partes del cuerpo. Debido a que las personas que las experimentan no viven una «ilusión» en torno a estas sensaciones, estas sensaciones se conocen como pseudo-alucinaciones[16]. En el caso de las pseudo-alucinaciones, las personas saben que los símiles que emplean para describir sus sensaciones no son más que símiles. En la Fase 3 de la conciencia alterada pierden la capacidad para distinguir entre impresiones sensoriales procedentes de su entorno y alucinaciones. En este punto, ya no comparan sus sensaciones físicas con otras cosas, las sensaciones *son* lo que dicta la alucinación. Los símiles se convierten en realidades.

Puede verse esta progresión en algunas descripciones ofrecidas por occidentales. El antropólogo Michael Harner, por ejemplo, relata una descripción distanciada, un tanto clínica, de una sensación física que él experimentó tras ingerir una taza del alucinógeno sudamericano ayahuasca: «Se siente una hiperexcitación en el cuerpo, que produce una agitación agradable en la epidermis»[17]. Siegel, que ingirió peyote durante una visita a los huicholes de Centroamérica, ofrece una descripción más dramática, pero no obstante «objetiva», aunque utilice una metáfora: «¡Otro "Ping!". En mi piel sentía un hormigueo eléctrico»[18]. Para los occidentales, la electricidad parece ser una pronta metáfora; en otro lugar, Siegel relata cómo un sujeto describió que las sensaciones eran como «electricidad recorriendo la piel»[19]. Las personas que experimentaban estas sensaciones eran perfectamente conscientes de que estaban utilizando símiles. En estados alterados más profundos, como la adicción crónica a la cocaína, son menos capaces de distinguir entre la realidad y las alucinaciones somáticas. En un peculiar caso, un paciente se arrancó la piel, y, mirando el área más profunda de la herida que él mismo se

[11] La Barre (1975, pp. 12-13).
[12] Kliver (1942, p. 199); McKellar (1972, pp. 48-50); Fischer (1975, p. 222); La Barre (1975, p. 10); Emboden (1979, p. 44); Cytowic (1994).
[13] Siegel (1978, p. 313).
[14] Sedman (1966); Hare (1973); Taylor (1981).
[15] Harner (1973a, p. 156).

había infligido, creyó estar extrayéndose microbios con las uñas de sus dedos y con la punta de un alfiler[20]. El escenario occidental moderno que incluye el miedo de contraer enfermedades como consecuencia de una infección causada por gérmenes invisibles llevó aquí a la atribución que hizo el paciente de sus agudas sensaciones a la presencia de microbios. En este caso, la «agitación agradable» que describe Harner se convirtió en una espantosa alucinación. Otras personas relatan «la alucinación de pequeños animales que se mueven en la piel»[21]. Al mismo tiempo que estas personas experimentan alucinaciones en torno a la sensación de hormigueo de pequeños animales sobre o bajo la piel, una condición conocida como «formicación»[22], experimentan zoopsia (alucinaciones visuales de animales), combinando así dos modalidades sensoriales. En capítulos anteriores nos ocupamos extensamente de la zoopsia; ahora veremos una de las maneras en las que puede experimentarse de forma multisensorial.

En contextos religiosos muy cargados, los occidentales a veces parecen mostrarse ambivalentes acerca de si hablan en símiles o no. No obstante, sus exposiciones están claramente moldeadas por sus circunstancias emocionales y por el tipo de imágenes de uso común en sus comunidades. Algunos cristianos carismáticos, deleitándose en el éxtasis de la experiencia religiosa intensificada, hablan de una «suave lluvia que cae sobre el cuello y los hombros y penetra en el pecho»; la sensación se extiende, descendiendo hacia las piernas y la parte central de la espalda[23]. Este tipo de lenguaje refleja la idea de las «lluvias de bendición», las profusiones de gracia divina que ellos anhelan. Las referencias a la bendición divina en forma de lluvia son habituales en la Biblia, por estar escrita en un entorno semiárido. Por ejemplo, Ezequiel[24], con característica elocuencia, representa al Señor diciendo: «Y haré de ellos, y de los lugares en torno a mi colina, una bendición; y haré que la lluvia caiga a su tiempo; habrá lluvias de bendición». Claramente, este tipo de imágenes influye en la forma en la que los cristianos carismáticos interpretan sus alucinaciones somáticas. No está del todo claro si creen que la «lluvia» es real o metafórica; una carencia de sofisticación lingüística puede provocar la supresión del «como si» en las descripciones de alucinaciones[25]. De cualquier modo, estas experiencias somáticas son un recurso que los individuos manipulan para conseguir prominencia religiosa y social: se respeta y se admira a aquellos que han recibido «lluvias de bendición». En algunas comunidades de este tipo también hay una considerable recompensa económica.

Las experiencias occidentales que he descrito abarcan desde intentos, saldados con diversos grados de éxito, de observar las propias reacciones de uno mismo de manera objetiva, a las abrumadoras experiencias de estados religiosos y patológicos. Unidas, estas descripciones nos preparan para una interpretación de las maneras en las que las personas de otras culturas entienden las alucinaciones somáticas.

[20] Siegel (1992, pp. 309-310).
[21] Siegel (1992, p. 309).
[22] Assad (1980).
[23] Goodman (1972, p. 58).

Alucinaciones somáticas y chamanismo

Los chamanes no occidentales que experimentan las mismas sensaciones somáticas generadas neurológicamente no intentan evaluar de forma objetiva sus experiencias. En lugar de ello, las interpretan de formas culturalmente contingentes que a menudo son distintas de las descripciones occidentales de «microbios», «electricidad» o «lluvia divina». Por ejemplo, en la década de 1920 Isaac Tens, un chamán americano nativo gitksan, contó que con frecuencia caía espontáneamente en un trance y cómo, tras haber recibido una preparación, a través de él se abrieron paso poderosos cantos, el fenómeno conocido como «hablar en lenguas» o glosolalia. Relatando una de estas experiencias, dijo: «El espíritu de la colmena aguijonea mi cuerpo... En mi visión, atravesé una tierra extraña que no puede describirse. Allí vi enormes colmenas, de las que las abejas salieron disparadas y me picaron por todo el cuerpo»[26]. La alucinación que se desarrolló a partir de las sensaciones de Tens durante el trance fue, de este modo, similar a las alucinaciones de los occidentales que hablan de insectos que se arrastran sobre ellos. No obstante, la agudeza de sus alucinaciones somáticas, unida a su zoopsia, produjo una compleja alucinación multisensorial de unas abejas que le picaban. Tens pudo utilizar su alucinación para establecer su posición chamanística: su comunidad aceptó que había pasado por experiencias excepcionales.

Para los jíbaros de la cuenca del Amazonas, las agudas sensaciones de pinchazos llevan a una alucinación diferente. Los chamanes jíbaros creen que pueden mantener indefinidamente en sus estómagos unos dardos mágicos y que pueden vomitarlos a voluntad. Los dardos contienen una potencia sobrenatural que también puede adoptar la forma de espíritus ayudantes, o *tsentsaks*, que permiten a los chamanes realizar sus tareas[27]. La idea de los jíbaros sobre los dardos místicos está desarrollada en las creencias acerca de los *pasuks*, otro tipo de espíritus ayudantes que ayudan a los malévolos chamanes embrujadores disparando sus propios objetos sobre determinadas víctimas[28]. Durante el trance, los chamanes sanadores pueden disparar un *tsenstsak* a un ojo de un *pasuk* amenazador, ya que los ojos de los *pasuks* son su único punto vulnerable. Aparte de los *tsentsaks*, hay otros dardos sobrenaturales que pueden matar o herir a personas; se denominan *anamuk*. Son invisibles para las personas que se encuentran bajo la influencia del alucinógeno *natemá*. En las alucinaciones complejas, los dardos del chamán a veces adoptan la forma de animales que sobresalen de su piel. Los dardos también cubren el cuerpo de un chamán que está en trance como un escudo protector[29]. Los miwok del área central de Sierra Nevada, California, tienen creencias muy similares. Unos «médicos del veneno», *tu yu ku*, untaban diversos tipos de veneno sobre un palillo en forma de alfiler o una púa de puerco espín y después, por medios mágicos, disparaban o lanzaban el dardo enve-

[26] Halifax (1980, p. 189).
[27] Harner (1973a, p. 17); véase también Harner (1973b).

nenado a una persona que puede haberse encontrado a una distancia de hasta 80 km[30]. Por tanto, entre los jíbaro y los miwok, la agudeza de los pinchazos universalmente experimentados durante los estados alterados contribuye a las creencias y a las alucinaciones sobre proyectiles puntiagudos, así como sobre criaturas que se encuentran bajo la piel y que salen de ella (formicación y zoopsia). Los chamanes jíbaros y miwok engarzan estas experiencias en descripciones de sus proezas, y, al igual que Tens, realzan sus posiciones sociales. Las experiencias de estados alterados se convierten en un recurso y una garantía de una posición espiritual especial y por tanto también de una posición social.

Como vimos en nuestro estudio del caso concreto norteamericano, la consecución de un poder chamanístico extrahumano y de una posición social concomitante con frecuencia tiene lugar en medio de una prueba muy dura y de un encuentro con la «muerte». Cuanto más horrorosa y dolorosa sea la prueba, mayor será el prestigio y el poder que le corresponderán al iniciado. La «muerte», el sufrimiento, la excarnación (la extirpación de la carne a un esqueleto), la desmembración, la transformación y el renacimiento son, de hecho, elementos comunes de la iniciación chamanística[31]. Con frecuencia, la perforación es una parte de esa secuencia experiencial. Un chamán tungús siberiano, por ejemplo, contó cómo le habían iniciado sus antepasados chamanes: «Le perforaron con flechas hasta que perdió el conocimiento y cayó al suelo: le amputaron la carne, le arrancaron los huesos y los contaron; si hubiera faltado uno, no habría podido convertirse en un chamán»[32]. En una descripción comparable, las almas de los antepasados de un iniciado buriato siberiano «le rodean, le torturan, le golpean, le cortan el cuerpo con cuchillos, y así sucesivamente[33]». Durante esta tortura iniciática, el neófito «queda como muerto durante siete días y siete noches»[34]. Un iniciado kazajo kirguisio del sur de Siberia habló de unos espíritus en el cielo que le cortaron con 40 cuchillos y le aguijonearon con 40 clavos[35].

Del sur de África provienen descripciones similares. El Viejo K"au, un chamán san, decía que a sus lados se concentraban moscas cuando estaba en presencia de Dios. Él decía que también había mambas, pitones, abejas y langostas: «Cuando vas allí, te pican. Sí, te pican [hace un ademán señalándose las piernas]... Sí, te pican las piernas y te pican el cuerpo»[36]. Los ju/'hoansi creen que las abejas son vehículos de potencia[37]. En el arte rupestre san del sur de las Drakensberg se representan con frecuencia abejas, a veces en los cuerpos de las personas, como si las estuvieran picando (fig. 62)[38]. Además,

[30] Bates (1992, pp. 101-102).
[31] Eliade (1972).
[32] Eliade (1972, p. 43).
[33] Eliade (1972, p. 43).
[34] Eliade (1972, p. 44).
[35] Eliade (1972, p. 44).
[36] Biesele (1980, p. 57).

los chamanes san, como los de otras culturas que hemos examinado, hablan de agudas sensaciones de perforación. Un chamán ju/'hoan dijo: «En *!kia*, alrededor de tu cuello y de tu vientre sientes los pinchazos de pequeñas agujas y espinas. Después estas espinas te aguijonean la parte delantera y la parte trasera de tu columna vertebral»[39].

Otra interpretación san de la sensación de pinchazos, una que recuerda la experiencia de los jíbaros, es que el propio Dios o los espíritus de los muertos les están lanzando pequeñas «flechas de enfermedad» invisibles. Si la gente deja que se extinga la hoguera central durante una danza de trance, dicen: «Las flechas de Dios nos herirán y nos causarán dolor»[40]. El calor y la potencia del fuego desvían las flechas. Por otro lado, un chamán experimentado dispara flechas sobrenaturales al estómago de un novicio: «Las disparas una y otra vez hasta que esas flechas de *n/um*, que se parecen mucho a largas espinas, sobresalen de tu [estómago]». El informante prosiguió ofreciendo una vívida descripción del aspecto que tiene esto: «Tu abdomen es como un alfiletero, con flechas sobresaliendo en todas direcciones»[41]. Aunque el investigador aportara la metáfora occidental del alfiletero, esta declaración ofrece una extraordinaria impresión de la figura de un san Sebastián.

Esta interpretación de la sensación universal de pinchazos está representada en algunas pinturas rupestres san. Una muestra una persona aislada y recostada que lleva el tipo de gorro con orejas que se asociaba con los chamanes de quienes se decía que tenían poder sobre las piezas de caza (fig. 63; véase capítulo 5). La figura está empalada y rodeada de muchas líneas cortas que claramente no son «realistas». Sin duda, la pintura recuerda el comentario acerca de sentirse como un alfiletero. Las líneas cortas pueden representar flechas de enfermedad, o, quizá, espinas místicas, pero al carecer la figura de un contexto pintado, es difícil decir si las «flechas» son portadoras de enfermedad o de potencia benéfica[42].

62. Una pintura rupestre san del sur de África que muestra abejas, representadas por cruces, pintadas sobre figuras humanas.

Joan Halifax resumió el sufrimiento de los chamanes en favor de sus comunidades en todo el mundo

[39] Katz (1982, p. 46).
[40] Katz (1982, p. 120).
[41] Katz (1982, p. 214).

63. Una pintura rupestre del sur de África de una figura humana recostada, empalada y rodeada de líneas cortas.

en el título de su libro, *Shaman: The Wounded Healer*[43]. Para el frontispicio escogió una fotografía de una talla inuit realizada en piedra gris, marfil y hueso, de un chamán arponeando no a una foca, sino a sí mismo: sujeta un arpón que le atraviesa completamente el cuerpo (fig. 64). Según Halifax, esta talla de una figura perforada «capta la esencia de la sumisión del chamán a un orden superior de conocimiento»[44].

Esta rápida visión general etnográfica nos proporciona cierto vislumbre de las formas en las que los chamanes de todo el mundo experimentan la sensación de pinchazos que provocan determinados estados de conciencia y de cómo las interpretan en forma de alucinaciones de estar siendo perforados, ya sea por flechas, cuchillos, clavos o aguijones de insectos: no estoy presentando una simple analogía etnográfica individual. Ahora disponemos de una base neuropsicológica y etnográfica para un análisis de las imágenes del Paleolítico superior, que son el centro de este capítulo.

Los «hombres heridos» del arte del Paleolítico superior

Leroi-Gourhan calculó que sólo hay 75 figuras antropomórficas en todo el arte parietal del Paleolítico superior, una cantidad que realmente constituiría un porcentaje muy pequeño de la cantidad total de imágenes (la cual se desconoce). Descubrimientos recientes, como los de las cuevas de Chauvet y de Cosquer, no han afectado fundamentalmente a ese porcentaje. Una proporción estipulada entre imágenes humanas e imágenes animales no constituye un componente crucial para una hipótesis que sostiene que un arte está considerablemente relacionado con unos estados alterados de conciencia ritualizados. La proporción depende de la sociedad concreta: algunas comunidades parecen estar principalmente interesadas en las imágenes geométricas de la Fase 1, mientras que otros grupos se muestran más interesados en las imágenes de la Fase 3 –animales, monstruos y seres de los niveles espirituales del cosmos–. Además, por otra parte, algunas sociedades centran su atención en los animales como fuentes de poder o como ayudantes, mientras que otras enfatizan las representaciones antropomórficas de chamanes y espíritus.

64. Una talla inuit de un chamán que se ha empalado a sí mismo. Los chamanes se someten a la muerte con el fin de servir a sus comunidades.

[43] Halifax (1982).

Las figuras del Paleolítico superior conocidas como «hombres heridos» se dan en Cougnac y en Pech Merle, dos emplazamientos de la región de Quercy de Francia. Son imágenes de figuras humanas, de cuyos cuerpos emanan tres o más líneas (fig. 65). Leroi-Gourhan sitúa estas figuras «heridas» en una categoría más amplia a la que él denomina «hombre vencido» y en la cual incluye pinturas de hombres que parecen haber sido derribados por un oso o un bisonte[45]. Por eso, incluye la figura humana del Pozo de Lascaux. Jean Clottes y Jean Courtin, que estudiaron la subterránea cueva de Cosquer, denominan a la categoría «*L'Homme Tué*», el «hombre matado». Ellos extienden la categoría más allá de las figuras de Quercy para incluir una figura horizontal grabada en Cosquer (tiene cabeza de foca y una lanza le atraviesa el cuerpo)[46]; y otras de Sous-Grand-Lac y Gabillou[47]. Sin duda, todas estas figuras están asociadas con líneas, pero las líneas no parecen emanar de sus cuerpos de forma tan clara como lo hacen en los ejemplos de Quercy; las líneas tampoco son tan numerosas, en la mayoría de los casos. Por lo tanto, me concentraré en las figuras de Quercy; éstas constituyen un grupo claro y sin ambigüedades.

Es difícil establecer inequívocamente el sexo de las figuras de Quercy; con la posible excepción de la que se muestra en la figura 65 C, que puede que tenga un pene, las características sexuales fundamentales no se representan. No obstante, si se comparan estas imágenes con aquellas imágenes parietales del Paleolítico superior que son claramente femeninas, las «mujeres reclinadas» de La Magdeleine o la figura de perfil de Les Combarelles, su forma general parece ser masculina, más que femenina[48]. Por consiguiente, conservo la frase comúnmente aceptada de «hombre herido» pero añado que, en todo caso, el sexo de las figuras no es crucial para mi argumentación.

Una de las de Cougnac, pintada en negro, forma parte de un panel más amplio[49]. Parece estar corriendo hacia la derecha y de la parte inferior de su espalda y de sus nalgas emergen tres líneas (fig. 65 A). Su torso parece inclinarse ligeramente hacia delante, y esta postura produce, en todo caso en los espectadores modernos, una sensación de movimiento, quizá de huida. La cabeza y las partes superiores del cuerpo no están

[45] Leroi-Gourhan (1982, p. 54, gráfico xxviii).
[46] Clottes y Courtin (1996, figs 157, 158).
[47] Clottes y Courtin (1996, figs 166, 167, 168); Bahn y Vertut (1988, p. 152).

pintadas. Está situada cerca de unas pinturas de ciervos de grandes cuernos (megaceros) y de íbices[50]. De hecho, está pintada sobre la parte inferior del pecho de un megaceros, la garganta y la línea del pecho del cual se derivan de un contorno natural de la roca. El segundo «hombre herido» de Cougnac forma parte de otro panel. De diversas partes de su cuerpo emergen siete u ocho líneas, y tiene brazos cortos y sin manos; no tiene pintado ningún pie (fig. 65 B). Está encorvado hacia la izquierda y su cabeza, similar a la de un pájaro, parece estar encajada en la cabeza de un mamut que, al igual que el megaceros, está parcialmente definida por los contornos naturales de la roca. La figura está rodeada por aplicaciones dobles de pintura, quizá realizadas con dos dedos[51]. Debajo de ella hay otro mamut, aunque más pequeño, sobre el cual el más grande está parcialmente superpuesto; a la derecha hay un íbice. El grupo de imágenes está pintado cerca de la entrada a una cámara lateral baja que contiene puntos pintados. Es necesario agacharse para entrar en ella. Algunos investigadores han descrito una tercera figura que ellos afirman que es la más antigua; está pintada en un color rojizo oscuro y se dice que tiene tres líneas, dos en el pecho y una en la espalda[52]. No obstante, es muy difícil distinguirla; yo, desde luego, no puedo descifrarla.

Hay otro ejemplo en Pech Merle, a unos 30 km de distancia. Está pintado sobre un techo inclinado que anteriormente formaba parte de un diverticulo en el que sólo podían caber una o dos personas, pero desgraciadamente el espacio se abrió para permitir que los visitantes contemplaran las imágenes. Este «hombre herido» está más erguido que los otros, y al igual que una de las figuras de Cougnac, tiene unos rudimentarios brazos. De él salen nueve líneas, pero una de ellas puede ser un pene. Un rasgo significativo de esta figura es que uno de los denominados signos de abrazadera está pintado exactamente encima de ella, de manera que el «brazo» de la derecha de la abrazadera toca la parte posterior de su cabeza. Dado el amplio espacio disponible en la pared, parece haber una conexión deliberada entre la figura y el signo. En Cougnac hay un panel

65. Los «hombres heridos» del arte del Paleolítico superior de Quercy. (A y B) Cougnac. (C) Pech Merle. La cantidad de «lanzas» que atraviesan a las figuras es uno de los rasgos que sugieren que estas imágenes no son representaciones realistas de sucesos violentos.

[50] Leroi-Gourhan (1968, fig. 383).
[51] Leroi-Gourhan (1968, fig. 384).

de estos signos. Puede haber ocho o más de ellos, pero actualmente algunos son muy fragmentarios[53]. Este panel de Cougnac se encuentra a unos 35 m de distancia de los «hombres heridos». No obstante, los signos de abrazadera, al igual que los «hombres heridos», sugieren claramente algún tipo de vínculo entre los dos emplazamientos, y la forma en la que el signo de Pech Merle toca la parte posterior de la cabeza del «hombre herido» sugiere a su vez un vínculo entre estas figuras antropomórficas y los enigmáticos signos de abrazadera.

La postura inclinada hacia delante de una de las figuras de Cougnac y la posición ligeramente menos encorvada de otra exigen un comentario. Leroi-Gourhan observa que «una importante cantidad» de todas las figuras humanas tienen el cuerpo inclinado hacia delante en un ángulo de «aproximadamente entre 30 y 45 grados»[54]. Esta postura puede estar producida por uno de los efectos fisiológicos de algunos estados alterados de conciencia. Cuando un hombre san estaba describiendo las pinchazos de «agujas y espinas», continuó diciendo: «Tu [estómago] se aprieta formando un puño cerrado»[55]. Esta dolorosa experiencia hace que los bailarines de trance san se inclinen hacia delante hasta que sus cuerpos se encuentran casi en ángulo recto respecto de sus piernas[56]. Las pinturas rupestres del sur de África frecuentemente representan a los chamanes en esta posición; a veces mantienen el equilibrio apoyándose sobre bastones de baile (fig. 28)[57]. De igual manera, en los «hombres heridos», así como en otras figuras antropomórficas del Paleolítico superior y en el «hechicero» de Les Trois Frères, puede que esta postura represente una respuesta física a los pinchazos y las contracciones inducidas por algunos estados alterados de conciencia[58]. De nuevo subrayo que, naturalmente, esta interpretación no se deriva de un simple paralelismo etnográfico con los san[59]. Más bien está basada en lo que es una respuesta fisiológica común que está gobernada, al menos en parte, por el sistema nervioso humano.

¿Qué clase de «herida»?

Hay una cuestión acerca de la cual coinciden todos los autores: los «hombres heridos» no son fácilmente interpretables. Clottes y Courtin, por ejemplo, creen que, sin algún descubrimiento extraordinario, será imposible llegar a una certeza, y Leroi-Gourhan llega a la conclusión de que las figuras plantean «importantes problemas que aún no somos capaces de resolver, excepto mediante hipótesis que tienen poco fundamento»[60].

[53] Lorblanchet (1984a, fig. 8).
[54] Leroi-Gourhan (1982, p. 53).
[55] Katz (1982, p. 46).
[56] Marshall (1969, pp. 363-364).
[57] Véanse, por ejemplo, Lewis-Williams (1981, figs. 19, 20, 23, 28, 32); Lewis-Williams y Dowson (1999, figs. 15, 16c, 17, 20, 28, 32a).
[58] Véanse, por ejemplo, Marshack (1972, figs. 181, 182); Leroi-Gourhan (1968, fig. 57).

De nuevo nos encontramos aquí con el viejo problema metodológico de la «demostración». Como ya he señalado, debemos renunciar al deseo de una demostración absoluta y contentarnos con grados de seguridad constituidos por la coherencia interna, la lógica, y el entrelazado de líneas de pruebas que se respaldan y se limitan mutuamente.

«Demostraciones» aparte, los autores que se han ocupado de las figuras de los «hombres heridos» han aceptado, en su mayoría, que las líneas representan lanzas, ya sean reales o mágicas[61]. Noel Smith, catedrático de Psicología de la State University of New York, discrepa[62]. Él sostiene que las múltiples líneas representan «fuerzas vitales» que vinculan a los chamanes con animales. La de las «fuerzas vitales», una generalización que Smith extrae de su estudio del chamanismo en todo el mundo, es una explicación que tiene mérito, pero, por sí sola, parece un concepto demasiado impreciso como para proporcionar una base firme para una interpretación de los «hombres heridos» del Paleolítico superior. Las experiencias generadas por el sistema nervioso humano en estados alterados, establecidas empíricamente, hacen albergar la esperanza de una mayor precisión y pueden respaldar, aunque de forma diferente, la creencia de Smith de que las líneas no representan lanzas.

En primer lugar, debemos cuestionar la naturaleza «realista» de las imágenes, tal como hicimos con las del Pozo de Lascaux. La representación parcial del cuerpo humano en todos los ejemplos, el posible aspecto zoomórfico de las cabezas de dos de ellos, y, especialmente, el gran número de «lanzas», son rasgos que sugieren que las pinturas de Quercy no son representaciones literales de sucesos violentos reales. No obstante, debemos recordar que nuestros conceptos de «realismo» y de «no realismo» no son universales: tales ideas varían porque son una parte esencial de las culturas individuales. Las palabras pueden ser etiquetas útiles si se aplican vagamente (como la de «arte»), pero probablemente ofusquen otras nociones distintas y más complejas de lo que puede constituir la «realidad». Parece improbable que en el Paleolítico superior haya existido una distinción rígida, de acuerdo con las ideas occidentales, acerca de lo que es real y lo que no lo es, aunque no deberíamos suponer que existe unanimidad en torno a tales cuestiones, incluso entre occidentales.

En segundo lugar, como demuestran las pruebas neuropsicológicas y etnográficas, la interpretación que las personas del Paleolítico superior hacían de las sensaciones y de las alucinaciones somáticas habría estado tan controlada por su entorno cultural como lo están las de los occidentales o las de los san. No obstante, el hecho de que las personas del Paleolítico superior fueran cazadores-recolectores que usaban lanzas (algunas de las cuales estaban meticulosamente adornadas con signos e imágenes de animales), sugiere que pueden haber existido similitudes entre las maneras en las que los chamanes de esa época y los chamanes san, gitksan, jíbaros y mitwok interpretan las sensaciones somáticas universales de la conciencia alterada.

[61] Graziosi (1960, p. 182); Leroi-Gourhan (1968, p. 130); (1982, p. 54); Méroc y Mazet (1977, p. 36); Breuil (1979, p. 272); Clottes y Courtin (1996, pp. 160-161).

Efectivamente, los dos factores clave que he destacado –la universalidad del sistema nervioso humano y el entorno de cazadores-recolectores– sugieren que los artistas que pintaron las figuras de Cougnac y Pech Merle probablemente experimentaron las sensaciones de pinchazos del trance y las interpretaron en forma de alucinaciones de múltiples heridas provocadas por afiladas lanzas. Así que aunque puede que las líneas que sobresalen de las figuras representen lanzas, no son lanzas «literales», y las imágenes no registran incidentes violentos de la vida cotidiana. Más bien, representan experiencias espirituales.

La «muerte» y el reino inferior

El escenario ritual y topográfico del Paleolítico superior de esas experiencias es la siguiente cuestión de la que debemos ocuparnos. Como he demostrado, las creencias acerca de proyectiles de algún tipo que contienen potencia y que perforan a un chamán son un muy extendido elemento concomitante de una de las experiencias físicas de algunos estados de trance. Además, un contexto en el que se habla habitualmente de la perforación es el de la iniciación chamanística. Los chamanes han de sufrir antes de poder curar, «morir» antes de poder llevar la vida a su gente. Los ejemplos etnográficos de la perforación iniciática que he citado y, de hecho, el título del estudio de Halifax acerca del chamanismo en todo el mundo, *Shamanism: the Wounded Healer*, recuerdan inevitablemente las imágenes del Paleolítico superior de lo que parecen ser unas personas perforadas por lanzas[63]. Yo sostengo que puede que los «hombres heridos» representen una forma de sufrimiento chamanístico, «muerte» e iniciación, que estaba íntimamente asociada a las alucinaciones somáticas.

Esta interpretación puede extenderse si examinamos los lugares que se eligen en ocasiones para las iniciaciones chamanísticas. En Australia central, un aspirante a «hombre medicina» va a la entrada de una cueva, donde «cae dormido»; entonces, los espíritus le arrojan lanzas invisibles, perforando su cuello y cortándole la cabeza[64]. De igual modo, pero en el otro lado del globo, un iniciado inuit de Smith Sound debe ir a un acantilado que contenga cuevas: «Si está predestinado a convertirse en un chamán, entrará en una cueva. [...] En cuanto ha entrado en la cueva, ésta se cierra tras él y no vuelve a abrirse hasta algún tiempo después»[65].

Hay una descripción norteamericana especialmente intensa de la iniciación chamanística subterránea que combina las alucinaciones visuales y auditivas. Un hombre paviotso de 50 años que deseaba convertirse en chamán entró en una cueva y rezó. Trató de dormir, pero unos extraños ruidos –gruñidos y aullidos de osos, pumas y ciervos– se lo impidieron. Cuando por fin se durmió, vio una ceremonia de sanación. Entonces, la roca se abrió y un «hombre apareció en la hendidura. Era alto y delgado. En su mano llevaba una pluma de la cola de un águila». Le enseñó al iniciado cómo

[63] Halifax (1982)

[64] Eliade (1972, p. 40)

sanar[66]. Esta descripción nos recuerda nuestros dos estudios de casos etnográficos concretos. Efectivamente, es fácilmente comprensible en términos de las pruebas etnográficas y neuropsicológicas que hemos examinado: la cueva y el vórtice; alucinaciones auditivas; miedo; la roca como una «membrana»; alguien saliendo de una hendidura de la roca; la alucinación de una ceremonia de sanación; la salida de la cueva con una nueva personalidad. En resumen, la «muerte» y el sufrimiento de un iniciado frecuentemente implica un descenso al reino más inferior del cosmos chamanístico, y al extremo más lejano del espectro inducido de conciencia.

Éstos y otros casos de perforación y de entrada en cuevas añaden otra dimensión a la explicación que propongo: puede que los «hombres heridos» del arte de las cuevas del Paleolítico superior de la región de Quercy del centro de Francia, junto con las otras imágenes, hayan estado asociados con la iniciación chamanística al reino subterráneo de los espíritus[67]. Las pruebas neurológicas y etnográficas sugieren que en estas imágenes subterráneas tenemos una expresión antigua e inusualmente explícita de una compleja experiencia chamanística a la que dieron forma los estados alterados de conciencia. Esa experiencia comprendía el aislamiento respecto a otras personas, la privación sensorial mediante la entrada en el reino subterráneo, la posible ingestión de sustancias psicotrópicas, la «muerte» causada por una dura prueba de múltiple perforación, y la salida de esas oscuras regiones a la luz. De ese modo, los estados alterados de conciencia ritualizados y estas imágenes estaban estrechamente asociados con la construcción de personalidades y distinciones sociales.

Nos encontramos ya en condiciones de examinar el papel de la acción humana en la realización de las imágenes de los «hombres heridos». ¿Qué esperaba conseguir la gente mediante su realización?

«Hombres heridos» y acción humana

Para responder esta pregunta señalo, en primer lugar, que las figuras de los «hombres heridos» se encuentran en un área geográfica limitada, y, probablemente, dentro de un periodo de tiempo relativamente limitado[68]. Por consiguiente, su existencia apunta a un hecho, o a una serie de hechos, que tuvieron lugar en una comunidad concreta.

Parte de la naturaleza de esos hechos se hace evidente si examinamos las imágenes dentro de los contextos chamanísticos «tradicionales» del Paleolítico superior de (a) cámaras subterráneas y (b) paneles pintados que constan de pinturas de animales y de signos. Estos dos contextos, topográficos e iconográficos, sugieren que las imágenes de los «hombres heridos» estaban asociadas con un movimiento social e intelectual que estaba situado dentro de la cosmología de la época y que la aceptaba (al menos en parte). Podemos ir más allá: toda novedad es una forma de cuestionamiento; desafía las convenciones y las ideas aceptadas. Pero la realización de las novedosas imágenes de los «hombres heridos» probablemente no era un intento de cuestionar *todo* el sistema de creencias y *toda* la cosmología: al fin y al cabo, los realizadores de imágenes y su comunidad formaban parte de esa cosmología y de esa tradición artística. Más bien, probablemente fuera un intento de cambiar las estructuras cosmológicas, sociales, religiosas e iconográficas existentes de forma que las imágenes novedosas y lo que representaban fueran aceptables para, al menos, algunas personas. Las estructuras cosmológicas, sociales, religiosas e iconográficas no son inmutables: son, como dice Giddens, recursos, no estructuras fijadas. Debido a que las personas las reproducen mediante rituales, reuniones sociales ordenadas, imágenes, lemas, textos memorizados, etcétera, también son maleables.

[66] Eliade (1972, p. 101).

[67] Véase también Pfeiffer (1982); Hayden (1990).

¿Quién, pues, pintó las enigmáticas imágenes de los «hombres heridos»?

No está claro si el desafío que implicaban los «hombres heridos» partió de individuos emergentes o de un grupo de interés. En todo caso, la idea de lo que es un individuo es compleja y está siempre moldeada por las condiciones históricas y culturales[69]. Sin explorar las implicaciones psicológicas del concepto de persona, podemos recordar la distinción entre las pinturas grandes y complejas que deben haberse producido colectivamente (como las de la Sala de los Toros y la Galería Axial en Lascaux) y aquellas imágenes más simples que probablemente fueron realizadas por individuos (como las del Diverticulo de los Felinos, también en Lascaux). Como ya he afirmado, el arte producido colectivamente en grandes cámaras probablemente estaba asociado con rituales de grupo, mientras que puede que las imágenes más pequeñas y más remotas las realizaran iniciados o buscadores de imágenes individuales. La realización de estas imágenes personales debe haber estado asociada con rituales que eran distintos de aquellos que acompañaban la realización y la contemplación de las imágenes colectivas. Aunque todos los individuos del Paleolítico superior probablemente tenían que tener cierta cantidad de seguidores para llegar al punto de realizar imágenes en los lugares subterráneos, parece probable que unos individuos que se diferenciaron por sí mismos desempeñaran un papel fundamental en la realización de las novedosas imágenes de los «hombres heridos». En realidad, la entrada en las cuevas, así como la preparación de la pintura y la propia realización de las imágenes, probablemente formaran parte, como hemos visto, de una serie de contextos ritualizados socialmente diferenciadores y estrechamente relacionados entre sí.

La idea de una individualidad humana que se oponía a un orden social y religioso dominante la sugiere el hecho de que las imágenes no son de la «otredad» –animales, animales como fuentes de poder, ayudantes animales visionarios, etcétera–. Por el contrario, yo sostengo que las imágenes de los «hombres heridos» son probablemente representaciones extremadamente manipuladas de los propios sujetos. En estas imágenes de sí mismos se destaca a la propia persona. Por consiguiente, las características imágenes de «hombres heridos» eran probablemente una respuesta o desafío personal ante la escasez de imágenes antropomórficas en el arte parietal del Paleolítico superior.

Qué significaba esa escasez es una pregunta difícil. Las pruebas que he expuesto sugieren de manera convincente que la hegemonía de los animales como símbolos implica que la fuente del poder sobrenatural, y, con toda probabilidad, del poder político estrechamente relacionado con éste, se encontraba fuera del ámbito humano. En estas pinturas de seres humanos (aunque transformados) puede que tengamos pruebas de un cuestionamiento de la ubicación y el control del poder sobrenatural y político: algunas personas deseaban convertirse en parte visible de las estructuras simbólicas y de poder que estaban estrechamente relacionadas entre sí, pero de una manera nueva, y este deseo implicaba que había que dar forma a unas nuevas representaciones a partir de las potencialmente divisorias experiencias religiosas existentes.

Cuando los individuos lanzan desafíos al *status quo*, adoptan roles que son diferentes de sus roles familiares y económicos. Cuando un novicio busca ser iniciado como chamán, espera *adoptar* una nueva personalidad, la cual, por muy altruista que él sea, tiene ventajas sociales específicas que derivan de más allá de las relaciones familiares y la producción de la comida. Inspirándonos en los orígenes dramatúrgicos del concepto de «persona», hemos de señalar la dificultad de separar la fusión del hombre y la máscara; el yo y el rol quedan entrelazados[70]. Esta fusión se logra de manera especialmente imbricada cuando el acto de *adoptar* una nueva personalidad implica estados alterados de conciencia, porque esos estados están situados *dentro* de un individuo e inevitablemente transforman la concepción de un individuo acerca de sí mismo; el rol se hace realidad de la misma manera que el símil se hace metáfora, y la metáfora se hace realidad.

La fusión y la transformación se muestran de forma inusualmente clara en las imágenes de los «hombres heridos». En un potente motivo, representan persona y rol, un nuevo tipo de rol chamanístico hecho posible por una decisión consciente y deliberada de destacar un componente característico y, al mismo tiempo, no representado, de los estados alterados –las alucinaciones somáticas en torno a perforaciones–. Los individuos que realizaron las imágenes estaban explotando un componente específico de los estados alterados de conciencia y unas imágenes que manifestaban ese componente para elevar sus posiciones religiosas, sociales y políticas. Estaban presentando sus experiencias religiosas como relacionadas con las de otros, pero diferentes a éstas; probablemente, sus imágenes destacaban su sufrimiento personal como un camino superior para el ascenso. Por consiguiente, el desafío al canon iconográfico del Paleolítico superior que constituían las imágenes es un ejemplo de cómo el arte, en manos de agentes humanos, desempeña una función activa y formativa.

De la acción neandertal a la acción humana consciente

Nuestra investigación acerca de la naturaleza y el propósito del arte de las cuevas del Paleolítico superior comenzó con el descubrimiento de la antigüedad humana, una asombrosa revelación que escandalizó a muchos –y que sigue escandalizando a algunos–. Vimos entonces que había un umbral crucial entre dos tipos de conciencia, no simplemente entre la inteligencia moderada y la inteligencia avanzada. Los neandertales sólo fueron capaces de tomar prestadas determinadas actividades de sus nuevos vecinos *Homo sapiens* no porque estuvieran irremediablemente enfangados en la animalidad y la estupidez, sino porque carecían de un determinado tipo de conciencia. Podían concebir una imagen mental del presente, y, mediante procesos de aprendizaje, sentir la presencia de un peligro o de una recompensa. Pero estaban confinados en lo que Gerald Edelman llama «el presente recordado»: sin una memoria desarrollada y sin el tipo de lenguaje moderno que ha de acompañarla, eran incapaces de hacer planes a largo plazo, de categorizar generaciones y relaciones humanas con el fin de iniciar complejos sistemas de parentesco y políticos, y de hablar de, y de construir, «escenas» mentales de momentos pasados y futuros. Casi habían «llegado», pero no del todo.

Tampoco podían los neandertales recordar y actuar conforme a sueños y a visiones de la conciencia profundamente alterada, ese inevitable componente de la vida mental humana que los arqueólogos tanto han ignorado. Por consiguiente, los neandertales no podían concebir un mundo de espíritus; tampoco podían construir relaciones sociales y políticas basadas en distintos grados de acceso a ese mundo. Las distinciones sociales y políticas de los neandertales eran del «aquí y ahora» y se basaban en el sexo, la fuerza física y la edad. Sin una conciencia y un lenguaje plenamente modernos, con su tratamiento desarrollado del tiempo pasado y del tiempo futuro, no puede haber dioses.

Como consecuencia del tipo de relaciones sociales que se desarrollaron durante la transición del Paleolítico medio al superior entre las comunidades neandertales y las anatómicamente modernas en Europa occidental, las imágenes mentales (que ya eran importantes en las poblaciones de *Homo sapiens*, como demuestran las pruebas arqueológicas procedentes de más al este) adquirieron una nueva y especial capa de significado. Un conjunto de animales ya tenían (en diversos grados) un significado simbólico para las comunidades anatómicamente modernas de Europa occidental. Ahora se hizo importante para estas personas fijar sus imágenes de otro mundo, la creencia en el cual era uno de los rasgos fundamentales que los distinguían de los neandertales.

Al hacerlo, crearon un nuevo tipo de sociedad, un nuevo conjunto de distinciones sociales. La conciencia alterada socializada, la cosmología, la religión, la influencia política y la realización de imágenes (precursora del «arte»), aparecieron al unísono en el tipo de sociedad que consideramos plenamente moderna. Ahora las personas individuales podían emplear recursos esotéricos para *moldear* sus personalidades en relación con las de sus compañeros. Esos recursos podían protegerse y, de ese modo, convertirse en un mecanismo controlado de diversidad, estratificación y explotación social. Las cuevas, a las que las experiencias que generó la neurología plenamente moderna ya habían aludido mentalmente, llevaron el reino de los espíritus a la realidad tangible. Las cuevas, fácilmente accesibles en Europa occidental, donde se desarrollaron las relaciones sociales, entre, primero, las comunidades neandertales y las de *Homo sapiens*, y, después de que hubiera muerto el

Me he refrenado en mis interpretaciones del arte del Paleolítico superior, manteniéndolas prudentes y limitadas a las pruebas empíricas. Podría decirse mucho más acerca de la variedad de las creencias y las prácticas chamanísticas tal como están registradas en la etnografía a lo largo y ancho del globo. Quienes lean estos registros encontrarán repetidamente actividades chamanísticas que bien pueden ampliar nuestra comprensión de lo que sucedía en las cuevas, y fuera de ellas. Examinar cuidadosamente las variadas descripciones y la literatura neuropsicológica, y relacionar elementos específicos etnográficos y neurológicos con elementos específicos del arte y la arqueología del Paleolítico superior será una labor prolongada y delicada. Algunas conexiones resultarán más irresistibles que otras, pero, como ya he señalado, eso sucede en todas las explicaciones arqueológicas. Los investigadores no deben permitir que sus imaginaciones se desenfrenen y que desacrediten por ello elementos que tienen un sólido fundamento: no deben permitir que una plétora de conexiones fáciles como las que proponían los primeros investigadores o un énfasis indebido en un único elemento, como los fenómenos entópticos, inunden, y por proximidad, debiliten, unas explicaciones establecidas sólidamente. Un trabajo prudente como éste revelará gradualmente los cambios que tuvieron lugar durante el Paleolítico superior y descubrirá un rico mosaico temporal y geográfico de la vida humana.

Claude Lévi-Strauss dijo que el mito crece «en espiral» hasta que el «impulso intelectual que lo ha producido se agota»[71]. Sospecho que también lo hizo el vínculo del Paleolítico superior entre los estados mentales, las imágenes fijadas, las relaciones sociales y las cuevas, hasta que, hace aproximadamente 10.000 años, mucho tiempo después de la desaparición de los neandertales, los cambios sociales, ambientales y económicos hicieron necesario que la ubicación del mundo de los espíritus se construyera sobre la tierra, y el arte de las cuevas llegó a su fin. Pintándose en un rincón subterráneo, los líderes religiosos y políticos del Paleolítico superior habían quedado acorralados en él[72]. Pero ésa es otra historia.

[71] Lévi-Strauss (1967, p. 229).

Nota final

Quizá sería más correcto decir que el final del arte de las cuevas del Paleolítico Superior no fue sino un episodio de una historia mucho más larga.

Julian Jaynes, psicólogo de Princeton, intentó determinar con precisión el momento en el que la gente reconoció las alucinaciones como lo que son. En su libro *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*[1], Jaynes identifica un cambio en la narración entre la *Iliada* y la *Odisea*. Jaynes dice que en la *Iliada* los personajes no tienen ningún concepto del libre albedrío. No tienen mentes conscientes; no se sientan y reflexionan sobre las cosas que van a hacer. Son los dioses los que actúan, los que dicen a los hombres lo que tienen que hacer. Los dioses iniciaron las disputas entre los hombres, dieron comienzo a la guerra que llevó a la destrucción de Troya, y planearon las campañas. Así, Agamenón afirma que fueron Zeus y la Furia, «que deambula en las sombras», los que hicieron que raptara a la amante de Aquiles[2]. Estos dioses eran voces interiores que se oían tan claramente como los esquizofrénicos actuales oyen voces que les hablan, o como Juana de Arco oía sus voces. Jaynes concluye que los dioses eran «organizaciones del sistema nervioso central. [...] El dios es parte del hombre. [...] Los dioses son lo que ahora llamamos alucinaciones»[3].

Según Jaynes, la *Odisea* siguió a la *Iliada* después de tanto como un siglo, y menuda diferencia hay entre los dos poemas épicos. Ahora, en el centro del escenario está el taimado Odiseo, no los dioses. En la *Odisea*, estamos en un mundo de maquinaciones y subterfugios. Los dioses han retrocedido, y los hombres toman la iniciativa. Jaynes afirma que este cambio fue consecuencia de la ruptura de lo que él llama la mente bicameral. La mente humana ya no estaba dividida en dos partes, proporcionando una de ellas las voces de los dioses a la otra. Ahora las personas podían tener el control de sus pensamientos y de sus acciones.

[1] Jaynes (1982).

No obstante, a mí me parece que las personas del Paleolítico superior podían atender a sus voces interiores sin, como sostiene Jaynes, ser semiautómatas, incapaces de pensar por sí mismas. Por ello prefiero pensar en términos de conciencia primaria y conciencia de nivel superior, habiendo tenido lugar el desarrollo de la segunda mucho antes de la *Ilíada* –en el momento de la aparición del *Homo sapiens* en África–. Posteriormente, fueron las definiciones culturalmente específicas de la conciencia alterada las que determinaron si las personas harían caso a sus voces interiores o no.

En realidad, la emancipación de la mente respecto del imperativo de las voces y las visiones ha sido un lento proceso de avances y retrocesos que todavía está incompleto. ¿Cuándo y cómo llegó a ser posible que las personas retrocedieran y contemplaran sus propios procesos de pensamiento, que reconocieran que las voces que oían y las visiones que veían venían de su interior y no de fuentes externas?

El polémico crítico literario de Yale Harold Bloom afirma que fue Shakespeare quien «inventó» al ser humano moderno occidental, independiente y racional. «Los personajes shakespearianos dominantes –Falstaff, Hamlet, Rosalinda, Yago, Lear, Macbeth, Cleopatra, entre otros– son ejemplos extraordinarios [...] de cómo nacieron los nuevos modos de conciencia»[4]. Puede que sea polémico, pero sin duda Bloom está en lo cierto cuando comenta: «No encuentro nada en las obras de teatro o en los poemas que sugiera un sobrenaturalismo firme en su autor, y sí más elementos, quizá, que insinúan un nihilismo pragmático». Bloom se muestra de acuerdo con A. D. Nuttall en que Shakespeare «implícitamente rebatía la concepción trascendentalista de la realidad»[5]. Shakespeare muestra a personas cambiando no como consecuencia de que los dioses les hablen, sino debido a sus interacciones con otros mortales y simplemente por «reflexionar», mediante un ejercicio de la voluntad humana individual. Hamlet discute consigo mismo, no con dioses o con voces, como hacían los personajes de la *Ilíada* o, por lo que a eso respecta, Hildegarda de Bingen o Juana de Arco.

A muchos les parecerá que Bloom lleva su argumento demasiado lejos cuando afirma que Shakespeare inventó lo que actualmente nosotros aceptamos como «humano», pero él señala un tema crucial, el de la independencia de la mente humana. Después de Shakespeare, fue la Ilustración del siglo XVIII la que ofreció libertad respecto de la esclavitud, aunque no todos los pensadores de la Ilustración la abrazaran. Hoy en día, la Ilustración tiene una prensa casi universalmente mala. Después de dos guerras mundiales y otros horrores, una humanidad herida siente que necesita pasión y compromiso, no sólo razón. Se nos induce a creer que la razón está estrechamente vinculada con el positivismo, la intolerancia y el fascismo. Pero la conclusión de que la Ilustración abrió la posibilidad de saber que las «voces» venían del interior de la mente humana, no de poderosos seres externos a ella, resulta ineludible. De manera optimista, el filósofo alemán Immanuel Kant afirmó: «La Ilustración es el abandono del hombre de su minoría de edad». Los filósofos de la Ilustración proporcionaron una base para la emancipación que

[4] Bloom (1998, p. xx).

66. El grabado de Goya «El sueño de la razón produce monstruos». Goya se dio cuenta de que su corrupta y violenta sociedad estaba ignorando el espíritu de la Ilustración. En su obra exploró y proclamó los extremos oscuros de la mente humana.

Shakespeare había presentido. Goya sintetizó esa nueva filosofía en su grabado «El sueño de la razón produce monstruos» (fig. 66). Tras el hombre desplomado sobre la mesa aparecen espantosos e inquietantemente antropomórficos murciélagos, búhos, gatos y tenebrosos monstruos[6].

Sin embargo, hoy en día, tras la revolución de la evolución llevada a cabo por Darwin y una sucesión de asombrosos adelantos científicos, la razón continúa dormitando, si no durmiendo. El sentimentalismo New Age ensalza lo «espiritual» y se aísla de la razón. Estrafalarias sectas controlan a sus adeptos, llevándolos incluso a cometer suicidios colectivos. No son infrecuentes los relatos de experiencias extracorpóreas, algunas en ovnis. El «chamanismo urbano» intenta resucitar una supuesta espiritualidad primordial. ¿Por qué tendría que suceder esto?

Eugene d'Aquili, catedrático asociado de Psiquiatría en la Universidad de Pensilvania hasta su reciente muerte, fue uno de un cada vez mayor grupo de neurólogos que están abordando estas cuestiones. La «neuroteología» toma los rasgos mentales del

chamanismo que hemos examinado e intenta averiguar más sobre ellos y, además, sobre la neurología de todas las religiones. Como punto de partida, D'Aquili dio un giro a las ideas de Lévi-Strauss y afirmó que los mitos están estructurados en torno a una oposición binaria fundamental, siendo una polaridad la humanidad y la otra alguna fuerza sobrenatural[7]. Es la fuerza sobrenatural la que da a los seres humanos el poder para aparentar resolver otras polaridades más específicas planteadas por cada mito concreto, que pueden ser vida/muerte, bien/mal, salud/enfermedad, o algún otro imponderable. Al hacerlo, los mitos parecen explicar el funcionamiento del cosmos y de los sucesos catastróficos.

Vinculada a la resolución de tales oposiciones irresolubles está la experiencia mística, la trascendencia o el «Ser Unitario Absoluto», la sensación de quedar abrumado por la inefabilidad y por ello lograr penetrantes visiones del «misterio» de la vida pero sin tener necesariamente contacto con seres espirituales. Como memorablemente lo expresó Wordsworth, los «afectos suavemente nos conducen,

> Hasta que, el aliento de este armazón corpóreo
> Y hasta el movimiento de nuestra sangre humana
> Casi suspendidos, quedamos dormidos
> En cuerpo, y devenimos un alma viviente:
> Mientras, con ojos sosegados por el poder
> De la armonía, y el profundo poder de la dicha,
> Penetra nuestra visión en la vida de las cosas».

Una explicación para esta sensación del Ser Unitario Absoluto –y para las otras experiencias místicas que hemos rastreado a lo largo del Paleolítico superior y que todavía se relatan en la actualidad– parece encontrarse en el sistema nervioso humano[8]. Los neurobiólogos están explorando lo que sucede en el cerebro cuando las personas quedan abrumadas por sentimientos inefables que atribuyen a visitas divinas o a una unidad estética con el universo –lo que son, en realidad, estados alterados de conciencia[9].

Los componentes explicativos y emocionales de la religión llevaron a estos investigadores a centrarse en dos procesos neurobiológicos. El primero de ellos es lo que llaman el «operador causal», esto es, «la convexidad anterior del lóbulo frontal, el lóbulo parietal inferior, y sus interconexiones recíprocas». No necesito explicar ahora estos términos neurológicos salvo para decir que son partes del cerebro y que los investigadores afirman que ellas y sus interconexiones automáticamente generan ideas de dioses, poderes y espíritus; estas entidades «sobrenaturales» están implicadas en intentos de controlar el entorno. Este componente «pragmático» de la religión está estrechamente vinculado con el segundo componente: los estados emocionales y los estados alterados de conciencia que, para quienes participan de ellos, verifican la existencia de entidades espirituales que hacen que sucedan las cosas. La sensación del Ser Unitario Absoluto –la trascendencia, el éxtasis– la genera el «desbordamiento» entre circuitos neuronales del cerebro, el cual, a su vez, está producido por factores que hemos analizado en este libro –conducción rítmica visual, auditiva o táctil, meditación, estimulación olfativa, ayuno, etcétera–. Por consiguiente, los elementos esenciales de la religión están instalados en el cerebro. Los contextos culturales pueden aumentar o disminuir su efecto, pero siempre están ahí. Esta, en la provocadora frase de D'Aquili y Andrew Newberg, es la razón por la que Dios no se va nunca.

[7] D'Aquili (1978, 1986).
[8] Twemlow *et al.* (1982).

Si estos neurobiólogos están en lo cierto, y su argumentación es convincente, la dicotomía fundamental en la conducta y la experiencia humana que señalé en el prólogo –las creencias y acciones racionales y no racionales– no se irá en un futuro próximo. Un prisionero que escapa de la caverna de Sócrates se enfrenta a la incredulidad a su vuelta. Todavía somos una especie en transición. Pero la neurología de las experiencias místicas y su persistencia desde el Paleolítico superior hasta el presente, al igual que la desaparición del propio arte del Paleolítico superior, son temas que están más allá del ámbito de este libro.

Y sin embargo... ¿Quién querría negar la maravilla del arte del Paleolítico superior, la visión de Wordsworth penetrando «en la vida de las cosas», la gran música que la devoción religiosa (y también una gran cantidad de actividad cerebral) inspiró en Bach, la pugna de John Donne con lo inefable, o un *Miserere* en la celestial acústica de la capilla del King's College? Si despachamos tales cosas simplemente como el funcionamiento del cerebro, ¿estamos en peligro de perder algo sumamente valioso? Quizá deberíamos distinguir entre, por un lado, el panteísmo de Wordsworth y la devoción intelectual de Donne, y, por otro, la terrible creencia de que Dios nos está hablando directamente y diciéndonos no sólo cómo ordenar nuestras vidas sino también que hemos de imponer ese orden sobre las vidas de otros. Lo que está en nuestras cabezas está en nuestras cabezas, no situado más allá de nosotros. Ese es el quid de la cuestión, y no empequeñece a Bach, Shakespeare, Donne y Wordsworth.

Pero la exaltación que esos grandes creadores nos provoca no justifica ningún atavismo místico. El chamanismo y las visiones de un peculiar reino de espíritus pueden haber funcionado en comunidades de cazadores-recolectores y hasta pueden haber producido gran arte; De ello no ha de derivarse que vayan a funcionar en el mundo actual o que debamos creer hoy en día en guías espirituales animales y mundos subterráneos. Podemos contener la respiración al entrar en la Sala de los Toros sin desear recuperar y someternos a las creencias y al régimen religioso que los produjeron.

Bibliografía y guía de lecturas adicionales

AL-ISSA, I. (1977), «Social and cultural aspects of hallucinations», *Psychological Bulletin* 84, pp. 570-587.

APPLEGATE, R. B. (1975), «The datura cult among the Chumash», *Journal of California Anthropology* 2, pp. 7-17.

ARDENER, E. (1971), «Introductory Essay: social anthropology and language», en E. Ardener (ed.), *Social Anthropology and Language*, Londres, Tavistock.

ASAAD, G. (1980), *Hallucinations in Clinical Psychiatry: A Guide for Mental Health Professionals*, Nueva York, Brunner, Mazel.

— y SHAPIRO, B. (1986), «Hallucinations: theoretical and clinical overview», *American Journal of Psychiatry* 143, pp. 1088-1097.

ATKINSON, J. M. (1992), «Shamanisms today», *Annual Review of Anthropology* 21, pp. 307-330.

AUJOULAT, N. (1987), *Le relevé des oeuvres pariétales paléolithiques: enregistrement et traitement des données*, París, Maison des Sciences de l'Homme, Documents D'Archéologie Française núm. 9.

BADCOCK, C. R. (1975), *Lévi-Strauss: Structuralism and Sociological Theory*, Londres, Hutchinson [ed. cast.: *Lévi-Strauss, el estructuralismo y la teoría sociológica*, México, FCE, 1979].

BAERT, P. (1998), *Social Theory in the Twentieth Century*, Cambridge, Polity Press [ed. cast.: *La teoría social en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2001].

BAFFIER, D. y FERUGLIO, V. (1998), «First observations on two panels of dots in the Chauvet Cave (Vallon-Pont-D'Arc, Ardèche, France)», *International Newsletter on Rock Art* 21, pp. 1-4.

— (2001), «Les points et les mains», en Clottes, J. (ed.), *La Grotte Chauvet: l'art des origines*, París, Le Seuil, pp. 164-165.

BAHN, P. (1977), «Seasonal migration in south-west France during the late glacial pe-

BAHN, P. G. (1997), *Journey through the Ice Age*, Londres, Weidenfeld & Nicolson.
— y VERTUT, J. (1988), *Images of the Ice Age*, Londres, Windward.
BAR-YOSEF, O. (2000), «The Middle and Early Upper Palaeolithic in southwest Asia and neighbouring regions», en Bar-Yosef, O. & Pilbeam, D. R. (eds.), *The Geography of Neanderthals and Modern Humans in Europe and the Greater Mediterranean*, Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, pp. 107-156.
BARKOW, J. H., COSMIDES, L. y TOOBY, J. (eds.) (1992), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford, Oxford University Press.
BARNARD, A. (1992), *Hunters and Herders of Southern Africa: a Comparative Ethnography of the Khoisan Peoples*, Cambridge, Cambridge University Press.
— (2000), *History and Theory in Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.
BARTON, C. M., CLARK, G. A. y COHEN, A. E. (1994), «Art as information: explaining Upper Palaeolithic Art in western Europe», *World Archaeology* 26, pp. 185-207.
BATAILLE, G. (1955), *Prehistoric Painting: Lascaux or the Birth of Art*, Londres, Macmillan [ed. cast.: *Lascaux o el nacimiento del arte*, Córdoba (Argentina), Alción, 2003].
BATES, C. D. (1992), «Sierra Miwok Shamans», en Bean, L. J. (ed.), *California Indian Chamanism*, Menlo Park, California, Ballena Press, pp. 97-115.
BEAN, L. J. (ed.) (1992), *California Indian Chamanism*, Menlo Park, California, Ballena Press.
BÉGOUËN, H. y BREUIL, H. (1958), *Les Cavernes du Volp: Trois Frères – Tuc D'Audoubert*, París, Flammarion (reeditado en 1999 por American Rock Art Association, Occasional Paper 4.)
— y CLOTTES, J. (1981), «Apports mobiliers dans les cavernes du Volp (Enlène, Les Trois-Frères, Le Tuc d'Audoubert)», *Altamira Symposium*, pp. 157-187.
— (1987), «Les Trois-Frères after Breuil», *Antiquity* 61, pp. 180-187.
— (1991), «Portable and wall art in the Volp caves, Montesquieu-Avantès (Ariège)», *Proceedings of the Prehistoric Society* 57, pp. 65-79.
—, CLOTTES, J., GIRAUD, J. P. y ROUZAUD, F. (1993), «Os plantés et peintures rupestres dans la caverne d'Enlène», *Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques* 118, pp. 283-306.
BELTRÁN, A. (ed.) (1999), *The Cave of Altamira*, Nueva York, Harry Abrams.
BENDER, B. (1989), «The roots of inequality», en D. Miller *et al.* (eds.), *Domination and Resistance*, Londres, Unwin and Hyman, pp. 83-93.
BERNALDO DE QUIRÓS, F. (1999), «The cave of Altamira: its art, its artists & its times», en A. Beltran (ed.), *The Cave of Altamira*, Nueva York, Harry Abrams, pp. 25-57.
BICKERTON, D. (1981), *Roots of Language*, Ann Arbor, Karoma.
— (1990), *Language and Species*, Chicago, Chicago University Press [ed. cast.: *Lenguaje y especies*, Madrid, Alianza, 1994].
BIESELE, M. (1980), «Old K"au», en J. Halifax (ed.), *Shamanic Voices: A Survey of Visionary Narratives*, Harmondsworth, Penguin, pp. 54-62.
— (1993), *Women Like Meat: The Folklore and Foraging Ideology of the Kalahari*

BINFORD, L. R. (1981), *Bones: Ancient Men and Modern Myths*, Nueva York, Academic Press.
BINFORD, S. R. (1968), «A structural comparison of disposal of the dead in the Mousterian and Upper Palaeolithic», *Southwestern Journal of Anthropology* 24, pp. 139-154.
BLACKBURN, T. C. (1975), *December's Child: A Book of Chumash oral Narratives*, Los Angeles, University of California Press.
— (1976), «A query regarding the possible hallucinogenic effects of ant ingestion in south-central California», *Journal of California Anthropology* 3, pp. 78-81.
— (1977), «Biopsychological aspects of Chumash rock art», *Journal of California Anthropology* 4, pp. 88-94.
BLEEK, D. F. (1924), *The Mantis and his Friends*, Ciudad del Cabo, Maskew Miller.
— (1933a), «Beliefs and customs of the /Xam Bushmen. Part V: The Rain», *Bantu Studies* 7, pp. 297-312.
— (1933b), «Beliefs and customs of the /Xam Bushmen. Part VI: Rain-Making», *Bantu Studies* 7, pp. 375-392.
— (1935), «Beliefs and customs of the /Xam Bushmen. Part VII: Sorcerers», *Bantu Studies* 9, pp. 1-47.
— (1936), «Beliefs and customs of the /Xam Bushmen. Part VIII: More about sorcerers and charms», *Bantu Studies* 10, pp. 131-162.
BLEEK, W. H. I. (1875), *Brief Account of Bushman Folklore and Other Texts*, Second Report Concerning Bushman Researches, presented to both houses of Parliament of the Cape of Good Hope, by Command of His Excellency the Governor, Ciudad del Cabo, Government Printer.
— y LLOYD, L. C. (1911), *Specimens of Bushman Folklore*, Londres, George Allen, 1911, reimp. Ciudad del Cabo, Struik, 1968.
BLOCH, M. (1983), *Marxism and Anthropology*, Oxford, Clarendon Press.
BOAS, F. V. (1900), «The mythology of the Bella Coola Indians», en *Memoirs of the American Museum of Natural History*, Nueva York, 2, pp. 25-127.
BOCQUET-APPEL, J.-P. y DEMARS, P. Y. (2000), «Neanderthal contraction and modern human colonization of Europe», *Antiquity* 74, pp. 544-552.
BOND, G. (1948), (Ilustración de la portada), *South African Archaeological Bulletin* 3 (11).
BOOTZIN, R. R. (1980), *Abnormal psychology*, Toronto, Random House.
BOSINKSI, G. (1982), *Die Kunst der Eiszeit in Deutschland und in der Schweiz*, Bonn, Rudolf Habelt GMBH.
— (1991), «The representation of female figures in the Rhineland Magdalenian», *Proceedings of the Prehistoric Society* 57, pp. 51-64.
BOURDIEU, P. (1977), *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
BOURGUIGNON, E. (ed.) (1973), *Religion, Altered States of Consciousness and Social Change*, Columbus, Ohio State University Press.
— (1973), «Introduction: a framework for the comparative study of altered states of

BOYD, C. E. (1996), «Shamanistic journeys into the otherworld of the archaic Chichimec», *Latin American Antiquity* 7, pp. 152-164.
— (1998), «Pictographic evidence of peyotism in the Lower Pecos, Texas Arcaic», en C. Chippindale y Taçon, P. S. C. (eds.), *The Archaeology of Rock-Art*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 229-246.
BRANNIGAN, A. (1981), *The Social Basis of Scientific Discoveries*, Cambridge, Cambridge University Press.
BRESSLOFF, P. C., COWAN, J. D., GOLUBITSKY, M., THOMAS, P. J. y WIENER, M. C. (2000), «Geometric visual hallucinations, Euclidean symmetry and the functional architecture of the striate cortex», *Philosophical Transactions of the Royal Society, London*, Serie B, pp. 356, 299-330.
BREUIL, H. (1952), *Four Hundred Centuries of Cave Art*, Montignac, Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques.
BRINDLEY, G. S. (1973), «Sensory effects of electrical stimulation of the visual and paravisual cortex in man», en R. Jung (ed.), *Handbook of Sensory Physiology*, vol. VII/3B, Nueva York, Springer Verlag, pp. 583-594.
BRODRICK, A. H. (1949), *Lascaux: A Commentary*, Londres, Lindsay Drummond.
— (1960), *Man and his Ancestry*, Londres, Hutchinson.
BYERS, A. M (1994), «Symboling and the Middle-Upper Palaeolithic Transition», *Current Anthropology* 35, pp. 369-399.
CAMPOS, A. y GONZALEZ, M. A. (1995), «Effects of mental imagery on creative perception», *Journal of Mental Imagery* 19, pp. 67-76.
CARDEÑA, E. (1996), «"Just floating in the sky". A comparison of hypnotic and shamanistic phenomena», *Yearbook of Cross-Cultural Medicine and Psychotherapy* 1994, pp. 85-98.
CARRITHERS, M., COLLINS, S. y LUKES, S. (eds.) (1985), *The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History*, Cambridge, Cambridge University Press.
CHALMERS (1990), *Science and its Fabrication*, Mineápolis, University of Minessota Press [ed. cast.: *La ciencia y cómo se elabora*, Madrid, Siglo XXI, 1992].
CHASE, P. G. (1986), *The Hunters of Combe Grenal: Approaches to Middle Paleolithic Subsistence in Europe*, Oxford, British Archaeological Reports International Series 286.
CHASE, P. G. y DIBBLE, H. L. (1987), «Middle Palaeolithic symbolism: a review of current evidence and interpretations», *Journal of Anthropological Archaeology* 6, pp. 263-296.
CHAUVET, J-M., DESCHAMPS, E. B. y HILLAIRE, C. (1996), *Chauvet Cave: The Discovery of the World's Oldest Paintings*, Londres, Thames & Hudson.
CHESNEY, S. (1991), «Max Raphael's contributions to the study of prehistoric symbol systems», en P. Bahn y A. Rosenfeld (eds.), *Rock Art and Prehistory*, Oxford, Oxbow Books.
— (1994), «Max Raphael (1889-1952): a pioneer of the semiotic approach to palaeolithic art», *Semiotica* 2, 4, pp. 119-124.
CHILDE, G. (1942), *What Happened in History*

CHOMSKY, N. (1972), *Language and the Mind*, Nueva York, Harcourt Brace, Jovanovich [ed. cast.: *El lenguaje y la mente humana*, Barcelona, Ariel, 2002].
— (1986), *Knowledge of Language: Its Nature, Origin & Use*, Nueva York, Praeger [ed. cast.: *El conocimiento del lenguaje: su naturaleza, origen y uso*, Madrid, Alianza, 1989].
CHRISTIE-MURRAY, D. (1987), *Voices from the Gods*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
CLOTTES, J. (ed.) (1990), *L'Art des Objets au Paléolithique, Tomes 1 et 2*, Paris, Ministère de la Culture.
CLOTTES, J. (1990), «The parietal art of the late Magdalenian», *Antiquity* 64, pp. 527-548.
— (1992), «Phénomènes de mode dans l'archéologie Française», en T. Shay y J. Clottes (eds.), *The limitations of Archaeological Knowledge*, Lieja, Études et recherches archéologiques de l'Université de Liège, núm. 49, pp. 225-245.
— (1995), *Les Cavernes de Niaux: art préhistorique en Ariège*, Paris, Éditions du Seuil.
— (1996), «Thematic changes in Upper Palaeolithic art: a view from the Grotte Chauvet», *Antiquity* 70, pp. 276-288.
— (1997), «Art of the light and art of the depths», en M. W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N. G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, California Academy of Sciences, Memoir 23, pp. 203-206.
— (1998), «The "Three C's": fresh avenues towards European Palaeolithic art», en C. Chippindale y P. S. C. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock-Art*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 112-129.
— (2001), «Paleolithic Europe», en D. S. Whitley (ed.), *Handbook of Rock Art Research*, Walnut Creek, California, AltaMira Press, pp. 459-481.
— y COURTIN, J. (1996), *The Cave Beneath the Sea: Paleolithic Images at Cosquer*, Nueva York, Harry Abrams.
— y PACKER, C. (2001), «Les felines», en J. Clottes (ed.), *La Grotte Chauvet: l'art des origines*, Paris, Le Seuil, pp. 177-180.
—, BELTRAN, A., COURTIN, J. y COSQUER, H. (1992), «The Cosquer cave on Cape Morgiou», *Antiquity* 66, pp. 583-598.
—, GARNER, M. y MAURY, G. (1994), «Magdalenian bison in the caves of the Ariège», *Rock Art Research* 11, pp. 58-70.
— y LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1996), *Les chamanes de la préhistoire: texte intégral, polémique et réponses*, Paris, Le Seuil [ed. cast.: *Los chamanes de la prehistoria*, Barcelona, Ariel, 2001].
— (1998), *The Shamans of Prehistory: Trance and Magic in the Painted Caves*, Nueva York, Harry Abrams.
COHEN, S. (1964), *The Beyond Within: The LSD Story*, Nueva York, Atheneum [ed. cast.: *Historia del LSD*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972].
CONKEY, M. W. (1980), «The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira», *Current Anthropology* 21, pp. 609-630.

— (1988), «The structural analysis of Paleolithic art», en C. C. Lamberg-Karlovsky (ed.), *Archaeological Thought in America*, Cambridge, Cambrige University Press, pp. 135-158.
— (1990), «L'art mobilier et l'establissement de Géographies sociales» en *L'art des objets au Paléolithique, Vol. 2, Les voies de la recherche*, París, Ministère de la Culture, pp. 163-172.
— (1991), «Contexts of action, contexts of power: material culture and gender in the Magdalenian», en J. M. Gero y M. W. Conkey (eds.), *Engendering Archaeology: Women and Prehistory*, Oxford, Basil Blackwell, pp. 57-92.
— (1992), «L'approache structurelle de l'art paléolithique et l'héritage d'André Leroi-Gourhan», *Les Nouvelle d'Archéologie* 48-49, pp. 41-45.
— (1995), «Making things meaningful: approaches to the interpretation of the Ice Age imagery of Europe», en I. Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: View from the Outside*, Princeton, Institute for Advanced Study, pp. 49-64.
— (1997), «Beyond art and between the caves: thinking about context in the interpretative process», en M. W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N. G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Memoirs of the California Academy of Sciences 23, pp. 343-367.
— (2000), «A Spanish resistance? Social archaeology and the study of Paleolithic art in Spain», *Journal of Anthropological Research* 56, pp. 77-93.
— (2001), «Structural and semiotic approaches», en D. S. Whitley (ed.), *Handbook of Rock Art Research*, Lanham, MD, Altamira Press, pp. 273-310.
CONWAY, T. (1993), *Painted Dreams: Native American Rock Art*, Minocqua, Wisconsin, North Word Press.
CONWAY, T. y CONWAY, J. (1990), *Spirits on Stone: The Agawa Pictographs*, San Luis Obispo, Heritage Discoveries.
COPI, I. M. (1982), *Introduction to Logic*, Londres y Nueva York, Macmillan [ed. cast.: *Introducción a la lógica*, Buenos Aires, Universitaria, 1999].
CORRUCHAGA, J. A. L. (1999), «The cave and its surroundings», en A. Beltrán, *The Cave of Altamira*, Nueva York, Harry Abrams, pp. 17-24.
COUDART, A. (1999), «Is post-processualism bound to happen everywhere? The French case», *Antiquity* 73, pp. 161-167.
CUMMINS, D. D. y ALLEN, C. (eds.) (1998), *The Evolution of Mind*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press.
CYTOWIC, R. E. (1994), *The Man who Tasted Shapes*, Londres, Abacus.
D'AQUILI, E. G. (1978), «The neurobiological bases of myth and concepts of deity», *Zygon* 13, 257-275.
— (1986), «Myth, ritual, and the archetypal hypothesis», *Zygon* 21, pp. 141-160.
— y NEWBERG, A. B. (1993a), «Religious and mystical states: a neuropsychological model», *Zygon* 28, pp. 177-200.
— (1993b), «Liminality, trance and unitary states in ritual and meditation»,

— (1998), «The neuropsychological basis of religions, or why God won't go away», *Zygon* 33 (1998), pp. 187-201.
— (1999), *The Mystical Mind: Probing the Biology of Religious Experience*, Mineápolis, Fortress Press.
D'ERRICO, F., ZILHÃO, J., JULIEN, M., BAFFIER, D. y PELEGRÍN, J. (1998), «Neanderthal acculturation in western Europe? A critical review of the evidence and its interpretation», *Current Anthropology* 39, pp. S1-S44.
DAMASIO, A. (1999), *The Feeling of what Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*, Nueva York, Harcourt Brace [ed. cast.: *La sensación de lo que ocurre*, Barcelona, Debate, 2001].
DANIEL, G. y RENFREW, C. (1988), *The Idea of Prehistory*, Edimburgo, University of Edinburgh Press [ed. cast.: *El concepto de prehistoria*, Barcelona, Labor, 1977].
DARWIN, C. (1968) [1859], *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, Harmondsworth, Penguin Books [ed. cast.: *Origen de las especies*, Madrid, Akal, 1985].
— (1998) [1869], *The Variation of Animals and Plants under Domestication*, Baltimore y Londres, John Hopkins University Press.
DAVENPORT, D. y JOCHIM, M. A. (1988), «The scene in the Shaft at Lascaux», *Antiquity* 62, pp. 558-562.
DAVIDSON, I. (1997), «The power of pictures», en M. W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann, G. G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Memoirs of the California Academy of Sciences 22, pp. 125-160.
DAVIS, W. (1986), «The origins of image making», *Current Anthropology* 27, pp. 193-215.
— (1987), «Replication and depiction in Paleolithic art», *Representations* 19, pp. 111-147.
DE BEAUNE, S. (1987), «Palaeolithic lamps and their specialization: a hypothesis», *Current Anthropology* 28, pp. 569-577.
— y WHITE, R. (1993), «Ice Age lamps», *Scientific American*, marzo, pp. 74-79.
—, ROUSSOT, A. y WHITE, R. (1988), «Une lampe paléolithique retrouvée dans les collections du Field Museum of natural History, Chicago», *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées* 43, pp. 149-160.
DE QUIRÓS, F. B. (1991), «Reflections on the art of the cave of Altamira», *Proceedings of the Prehistoric Society* 57, pp. 81-90.
DEACON, H. J. y DEACON, J. (1999), *Human Beginnings in South Africa: Uncovering the Secrets of the Stone Age*, Ciudad del Cabo, David Philip.
DEACON, J. (1998), «The power of a place in understanding southern San rock engravings», *World Archaeology* 20, pp. 129-140.
— y DOWSON, T. A. (eds.) (1996), *Voices from the Past*, Johanesburgo, Witwatersrand University Press.
DEACON, T. (1997), *The Symbolic Species: The Co-Evolution of Language and the Human Brain*, Harmondsworth, Penguin.
DELLUC, B., y DELLUC, G. (1984), *Lascaux: art et archéologie*, París, Les Éditions du Pé-

— (1990a), *Discovering Lascaux*, Burdeos, Éditions Sud-Ouest.
— (1990b), «Le décor des objets utilitaires du Paléolithique Supérieur», en J. Clottes, (ed.), *L'art des objets au Paléolithique* vol. 2, París, Ministère de la Culture, pp. 39-72.
DELPORT, H. (1990), *L'image des animaux dans l'art préhistorique*, París, Picard.
DEMARS, P.-Y. (1998), «Comment on d'Errico *et al.*», *Current Anthropology* 39, S24.
DENTAN, R. K. (1988), «Butterflies and bug hunters: reality and dreams, dreams and reality», *Psychiatric Journal of the University of Ottawa*, 13, 2, pp. 51-59.
DIBBLE, H. L. (1989), «The implications of stone tool types for the presence of language during the Lower and Middle Palaeolithic», en P. Mellars y C. Stringer (eds.), *The Human Revolution: Behavioural and Biological Perspectives on the Origins of Modern Humans*, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 415-432.
DISSANAYAKE, E. (1995), «Chimera, spandrel, or adaptation: conceptualizing art in human adaptation», *Human Nature* 6, pp. 99-117.
DIXON, W. W. y GRIERSON, H. J. C. (1909), *The English Parnassus*, Oxford, Clarendon Press.
DOBRES, M.-A. (2000), *Technology and Social Agency*, Oxford, Blackwell.
— y HOFFMAN, C. R. (1994), «Social agency and the dynamics of prehistoric technology», *Journal of Archaeological Method and Theory* 1, 3, pp. 211-258.
DONALD, M. (1991), *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
DOWSON, T. A. (1988), «Revelations of religious reality: the individual in San rock art», *World Archaeology* 20, pp. 116-128.
— (1992), *Rock Engravings of Southern Africa*, Johanesburgo, Witwatersrand University Press.
— (1994), «Reading art, writing history: rock art and social change in southern Africa», *World Archaeology* 25, pp. 332-344.
— (2000), «Painting as politics: exposing historical processes in hunter-gatherer rock art», en P. P. Schweitzer, M. Biesele y R. K. Hitchcock (eds.), *Hunters and Gatherers in the Modern World: Conflict, Resistance & Self-Determination*, Oxford, Berghahn, pp. 413-426.
— y PORR, M. (2001), «Special objects, special creatures, chamanistic imagery and the Aurignacian art of south-west Germany», en N. Price (ed.), *The Archaeology of Shamanism*, Londres, Routledge, pp. 165-177.
DRAB, K. J. (1981), «The tunnel experience: reality or hallucination?», *Anabiosis* 1, pp. 126-152.
DRIVER, H. E. (1937), «Cultural element distributions: VI, Southern Sierra Nevada», *University of California Anthropological Records* 1, 2, pp. 53-154.
DUDAY, E. y GARCÍA, M. (1983), «Les empreintes de l'homme préhistorique: la grotte de Pech Merle à Cabrerets (Lot): une relecture significative des traces de pieds humains», *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 80, pp. 208-215.

— (1989), *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*, Nueva York, Basic Books.
— (1994), *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*, Harmondsworth, Penguin, 1994.
— y TONONI, G. (2000), *Consciousness: How Matter becomes Imagination*, Harmondsworth, Penguin [ed. cast.: *El universo de la conciencia: cómo la materia se convierte en imaginación*, Madrid, Crítica, 2002].
EICHMEIER, J. y HÖFER, O. (1974), *Endogene Bildmuster*, Múnich, Urban and Schwarzenburg.
ELIADE, M. (1972), *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Nueva York, Routledge and Kegan Paul [ed. cast.: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2001].
EMBODEN, W. (1979), *Narcotic Plants*, Nueva York, Macmillan.
FARIS, J. (1986), «Comment of Davis (1986)», *Current Anthropology* 27, pp. 203-204.
FARIZY, C. (1990a), «The Transition from Middle to Upper Palaeolithic at Arcy-sur-Cure (Yonne, France): technological, economic and social aspects», en P. Mellars (ed.), *The Emergence of Modern Humans: An Archaeological Perspective*, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 303-326.
— (1990b), «Du Moustérien au Châtelperronien à Arcy-sur-Cure: un état de la question», en C. Farizy (ed.), *Paléolithique Moyen récent et Paléolithique Supérieur ancien en Europe*, Nemours, Mémoires du Musée de Préhistorique d'Ile de France 3, pp. 281-290.
FISCHER, R. (1975), «Cartography of inner space», en R. K. Siegel y L. J. West (eds.), *Hallucinations: Behaviour, Experience & Theory*, Nueva York, John Wiley, pp. 197-239.
FODOR, J. A. (1983), *The Modularity of Mind*, Cambridge, Massachusets, MIT Press, 1983 [ed. cast.: *La modularidad de la mente*, Madrid, Morata, 1986].
FORGE, A. (1970), «Learning to see in New Guinea», en P. Mayer (ed.), *Socialization: The Approach From Social Anthropology*, Londres, Tavistock, pp. 269-90.
FOWLER, C. (20001), «Personhood and social relations in the British Neolithic, with a study from the Isle of Man», *Journal of Material Culture* 6, pp. 137-163.
FREEMAN, D., ECHEGEREY, J. G., DE QUIRÓS, F. B. y OGDEN, J. (1987), *Altamira Revisited and Other Essays on Early Art*, Chicago, Institute for Prehistoric Investigations [ed. cast.: *Altamira revisited*, Santander, Instituto para las Investigaciones Prehistóricas, 1987].
FURST, P. T. (1972), *Flesh of the Gods: The Ritual Use of Hallucinogens*, Londres, Allen and Unwin.
— (1976), *Hallucinogens and Culture*, Novato, California, Chandler and Sharp [ed. cast.: *Los alucinógenos y la cultura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2002].
— (1977), «The roots and continuities of shamanism», en A. T. Brodzky, R. Daneswich, y N. Johnson (eds.), *Stones, Bones and Skin: Ritual and Shamanistic art*, Toronto, The Society for Art Publications, pp. 1-28.
— (1986), «Shamanism, the ecstatic experience & Lower Pecos art», en Shafer, H. J.

GACKENBACH, J. (ed.) (1986), *Sleep and Dreams: A Sourcebook*, Nueva York, Garland.
GAMBLE, C. (1980), «Information exchange in the Palaeolithic», *Nature* 283, pp. 522-523.
— (1982), «Interaction and alliance in Palaeolithic society», *Man* (n.s.) 17, pp. 92-107.
— (1983), «Culture and society in the Upper Palaeolithic of Europe», en G. Bailey (ed.), *Hunter-Gatherer Economy and Prehistory: A European Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 201-241.
— (1991), «The social context for European Palaeolithic art», *Proceedings of the Prehistoric Society* 57, pp. 3-15.
— (1999), *The Palaeolithic Societies of Europe*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press [ed. cast.: *Las sociedades paleolíticas de Europa*, Barcelona, Ariel, 2001].
GARDNER H., (1983), *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Nueva York, Basic Books [ed. cast.: *Estructuras de la mente: la teoría de las inteligencias múltiples*, México, FCE, 2001].
GARGETT, R. H. (1989), «Grave shortcomings: the evidence for Neanderthal burial», *Current Anthropology* 30, pp. 157-190.
— (1999), «Middle Palaeolithic burial is not a dead issue: the view from Qafzeh, Saint-Césaire, Kebara, Amud & Dederiyeh», *Journal of Human Evolution* 37, pp. 27-90.
GARLAKE, P. (1987a), *The Painted Caves: An Introduction to the Prehistoric Art of Zimbabwe*, Harare, Modus.
— (1987b), «Themes in the prehistoric art of Zimbabwe», *World Archaeology* 19, pp. 178-193.
— (1995), *The Hunter's Vision: The Prehistoric Art of Zimbabwe*, Londres, British Museum Press.
GAUSSEN, J. (1964), *La Grotte ornée de Gabillou*, Burdeos, Memoire 4, Institut de Préhistoire de l'Université de Bourdeaux.
GAYTON, A. H. (1930), «Yokuts-Mono chiefs and shamans», *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 24, pp. 361-420.
— (1948), «Yokuts and Western Mono Ethnography», *University of California Anthropological Records* 5, pp. 1-110.
GEBHART-SAYER, A. (1985), «The geometric designs of the Shipibo-Conibo in ritual context», *Journal of Latin American Lore* 11, pp. 143-175.
GEORGE, W. (1982), *Darwin*, Londres, Fontana.
GIBBS, W. W. (1998), «From naked men to a new-world order», *Scientific American* (enero), pp. 38-40.
GIDDENS, A. (1984), *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, Berkeley, University of California Press [ed. cast.: *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998].
GILBERT, G. N. y MULKAY, M. (1984), *Opening Pandora's Box: A Sociological Analysis of Scientists' Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
GLYNN, I., (1999), *An Anatomy of Thought*, Londres, Weidenfeld and Nicolson.

— (1982), *The Image and the Eye*, Oxford, Phaidon [ed. cast.: *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 1993].
GONNELLA, S. (1999), «Phenomenological remarks on the so-called "eidetic imagery" of Paleolithic depictive representations», *Anthropology and Philosophy* 3, pp. 27-37.
GOODMAN, F. (1972), *Speaking in Tongues: A Cross-Cultural Study of Glossolalia*, Chicago, University of Chigago Press.
GORDON, R. J. (1992), *The Bushman myth: the making of a Namibian underclass*, Boulder, Westview Press.
— (1997), *Picturing Bushmen: the Denver African Expedition of 1925*, Athens, Ohio, Ohio University Press.
GRANT, C. (1965), *The Rock Paintings of the Chumash*, Berkeley, University of California Press.
— (1968), *Rock Drawings of the Coso Range*, China Lake, California, Maturango Museum.
GRAZIOSI, P. (1960), *Palaeolithic Art*, Londres, Faber and Faber.
GREENE, K. V. (1999), «Gordon Childe and the vocabulary of revolutionary change», *Antiquity* 73, pp. 97-109.
GREENFIELD, S. (1997), *The Human Brain: A Guided Tour*, Londres, Phoenix.
— (2001), *The Private Life of the Brain*, Harmondsworth, Penguin.
GROF, S. (1975), *Realms of the Human Unconscious: Observations from LSD Research*, Nueva York, Viking Press.
— y GROF, C. (1980), *Beyond Death: The Gates of Consciousness*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson [ed. cast.: *Más allá de la muerte: las puertas de la consciencia*, Barcelona, Debate, 1994].
GUENTHER, M. (1986), *The Nharo Bushmen of Botswana: Tradition and Change*, Hamburgo, Helmut Buske.
GUENTHER, M. G. (1975), «The trance dancer as an agent of social change among the farm Bushmen of the Ghanzi District», *Botswana Notes and Records* 7, pp. 161-166.
— (1989), *Bushman Folktales: Oral Traditions of the Nharo of Botswana and the /Xam of the Cape*, Stuttgart, Franz Steiner.
— (1999), *Tricksters and Trancers: Bushman Religion and Society*, Bloomington, Indiana University Press.
GUTHRIE, R. D. (1990), *Frozen Fauna of the Mammoth Steppe: The Story of Blue Babe*, Chigago, Chicago University Press.
HACKING, I. (1999), *The Social Construction of What?*, Cambridge, Massachusetts y Londres, Harvard University Press [ed. cast.: *¿La construcción social de qué?*, Barcelona, Paidós, 2001].
— (1983), *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*, Cambridge, Cambridge University Press.
HAHN, J. (1970), «Die Stellung der männlichen Statuette aus dem Hohlenstein-Stadel in der jungpaläolithischen Kunst», *Germania* 48, pp. 1-12.

— (1986), *Kraft und Aggression: Die Botschaft der Eiszeitkunst in Aurignacien?*, Tubinga, Archaeologica Venatoria.
— (1993), «Aurignacian art in Central Europe», en H. Knecht, A. Pike-Tay y R. White (eds.), *Before Lascaux: The Complex Record of the Early Upper Palaeolithic*, Boca Ratón, CRC Press, pp 229-257.
HALIFAX, J. (1980), *Shamanic Voices: A Survey of Visionary Narratives*, Harmondsworth, Penguin.
— (1982), *Shaman: The Wounded Healer*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson.
HALVERSON, J. (1987), «Art for art's sake in the Paleolithic», *Current Anthropology* 28, pp. 63-89.
— (1992), «The first pictures: perceptual foundations of Paleolithic art», *Perception* 21, pp. 389-404.
HAMAYON, R. N. (1998), «"Ecstasy" or the West-dreamt Siberian Shaman», en H. Wautischer (ed.), *Tribal epistemologies: essays in the philosophy of anthropology*, Aldershot, Ashgate, pp. 163-184, 188-190.
HARE, E. H. (1973), «A short note on pseudo-hallucinations», *British Journal of Psychiatry* 122, pp. 469-476.
HARLÉ, E. (1882), «La Grotte d'Altamira près de Santander (Espagne)», *Matériaux pur l'histoire de l'homme* 17, pp. 275-283.
HARNER, M. J. (1973a), «Common themes in South American Indian *yagé* experiences», en M. J. Harner (ed.), *Hallucinogens and Shamanism*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 155-175 [ed. cast.: *Alucinógenos y chamanismo*, Valencia, Ahimsa, 2001].
— (1973b), *The Jivaro: People of the Sacred Waterfalls*, Berkeley, University of California Press.
— (1982), *The Way of the Shaman*, Toronto, Bantam Books [ed. cast.: *La senda del chamán*, Valencia, Ahimsa, 2000].
HARROLD, F. B. (1989), «Mousterian, Châtelperronian and early Aurignacian in western Europe: continuity or discontinuity?», en P. Mellars y C. Stringer (eds.), *The Human Revolution: Behavioural and Biological Perspectives on the Origins of Modern Humans*, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 677-713.
HAVILAND, W. A. (1995), «Visions in stone: a new look at the Bellows Falls petroglyphs», *Northeast Anthropology* 50, pp. 91-107.
— y HAVILAND, A. de L. (1995), «Glimpses of the supernatural: altered states of consciousness and the graffiti of Tikal, Guatemala», *Latin American Antiquity* 6, pp. 295-309.
— y POWER, M. W. (1995), «Visions in stone: a new look at the Bellows Falls petroglyphs», *Northeast Anthropology* 50, pp. 91-107.
HAYDEN, B. (1990), «The cultural capacities of Neanderthals: a review and re-evaluation», *Journal of Human Evolution* 24, pp. 113-146.
— (1995), «Pathways to power: principles for creating socioeconomic inequalities», en

HEDGES, K. E. (1976), «Southern California rock art as shamanistic art», *American Indian Rock Art* 2, pp. 126-138.
— (1982), «Phosphenes in the context of Native American rock art», en F. Bock (ed.), *American Indian Rock Art*, vols. 7-8, El Toro, California, American Rock Art Research Association, pp. 1-10.
— (1992), «Shamanistic aspects of California art», en L. J. Bean (ed.), *California Indian Shamanism*, Menlo Park, California, Ballena Press, pp. 67-88.
— (1994), «Pipette dreams and the primordial snake-canoe: analysis of a hallucinatory form constant», en S. Turpin (ed.), *Shamanism and Rock Art in North America*, San Antonio, Rock Art Foundation, pp. 103-124.
HEIZER, R. F. y BAUMHOF, M. (1959), «Great Basin petroglyphs and game trails», *Science* 129, pp. 904-905.
— (1962), *Prehistoric Rock Art of Nevada and Eastern California*, Berkeley, University of California Press.
HENSHILWOOD, C. S. y SEALY, J. C. (1997), «Bone artefacts from the Middle Stone Age at Blombos Cave, southern Cape, South Africa», *Current Anthropology* 38, pp. 890-895.
HENSHILWOOD, C. S., SEALY, J. C., YATES, R. J., CRUZ-URIBE, K., GOLDBERG, P., GRINE, F. E., KLEIN, R. G., POGGENPOEL, C., VAN NIEKERK, K. L., y WATTS, I. (2001a), «Blombos Cave, southern Cape, South Africa: preliminary report on the 1992-1999 excavations of the Middle Stone Age levels», *Journal of Anthropological Science* 28, pp. 421-448.
HENSHILWOOD, C. S., D'ERRICO, F., MAREAN, C. W., MILO, R. G., y YATES, R. (2001b), «An early bone tool industry from the Middle Stone Age at Blombos Cave, South Africa: implications for the origins of modern behaviour, symbolism and language», *Journal of Human Evolution* 41, pp. 631-678.
HENSHILWOOD, C. S., D'ERRICO, F., YATES, R., JACOBS, Z., TRIBOLO, C., DULLER, G. A. T., MERCIER, N., SEALY, J. C., VALLADAS, H., WATTS, I. y WINTLE, A. G. (2002), «Emergence of Modern Human Behaviour: Middle Stone Age Engravings from South Africa», *Science* 295, publicado en internet: http://www.sciencemag.org, pp. 1278-1278.
HERSKOVITZ, M. J. (1958), *Acculturation: The Study of Culture Contact*, Gloucester, Peter Smith.
HEWITT, R. L. (1986), *Structure, Meaning and Ritual in the Narratives of the Southern San*, Hamburgo, Helmut Buske.
HINDESS, B., y HIRST, P. Q. (1975), *Pre-Capitalist Modes of Production*, Londres, Routledge and Kegan Paul [ed. cast.: *Los modos de producción precapitalistas*, Barcelona, Edicions 62, 1979].
HIRSCHFELD, L. A. y GELMAN, S. A. (1994), *Mapping the Mind: Domain Specificity in Cognition and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press [ed. cast.: *Cartografía de la mente: la especificidad de dominio en la cognición y en la cultura*, Barcelona, Gedisa, 2002].
HOLLIS, M. (1985), «Of masks and man», en M. Carrithers, S. Collins y S. Lukes (eds.),

HOROWITZ, M. J. (1964), «The imagery of visual hallucinations», *Journal of Nervous and Mental Disease* 138, pp. 513-523.
— (1975), «Hallucinations: an information processing approach», en R. K. Siegel y L. J. West (eds.), *Hallucinations: Behaviour, Experience & Theory*, Nueva York, Wiley, pp. 163-195.
HOW, M. W. (1962), *The Mountain Bushmen of Basotoland*, Pretoria, Van Schaik.
HOWARD, J. (1982), *Darwin*, Oxford, Oxford University Press [ed. cast.: *Darwin*, Madrid, Alianza, 1987].
HOWELL, F. C. (1999), «Paleo-demes, species, clades & extinctions in the Pleistocene hominid record», *Journal of Anthropological Research* 55, pp. 191-243.
HUBLIN, J. J. (2000), «Modern-nonmodern hominid interactions: a Mediterranean perspective», en O. Bar-Yosef y D. R. Pilbeam (eds.), *The Geography of Neanderthals and Modern Humans in Europe and the Greater Mediterranean*, Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, pp. 157-182.
—, SPOOR, F., BRAUN, M., ZONNEVELD, F. y CONDEMI, S. (1996), «A late Neanderthal associated with Upper Palaeolithic artefacts», *Nature* 381, pp. 224-226.
HULTKRANTZ, Å (1973), «A definition of shamanism», *Temenos* 9, pp. 25-37.
— (1987), *Native Religions of North America*, San Francisco, Harper Row.
— (1998), «The meaning of ecstasy in shamanism» y «Rejoinder», en H. Wautischer (ed.), *Tribal epistemologies: essays in the philosophy of anthropology*, Aldershot, Ashgate, pp. 163-174, pp. 188-190.
HUMPHREY, N. (1992), *A History of the Mind*, Londres, Chatto and Windus [ed. cast.: *Una historia de la mente: la evolución y el nacimiento de la conciencia*, Barcelona, Gedisa, 1995].
INGOLD, T., «Culture and the perception of the environment», en E. Croll y D. Parkin (eds.), *Bush Base: Forest Farm. Culture, Environment and Development*, Londres, Routledge, pp. 39-56.
— (1993), «Technology, language and intelligence: a consideration of basic concepts», en K. Gibson y T. Ingold (eds.), *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 449-472.
JAKOBSEN, M. D. (1999), *Shamanism: Traditional and Contemporary Approaches to the Mastery of Spirits and Healing*, Nueva York, Berghahn Books.
JAMES, W. (1982) [1902], *Varieties of Religious Experience*, Londres, Penguin [ed. cast.: *Las variedades de la experiencia religiosa: estudio de la naturaleza humana*, Barcelona, Península, 2002].
JILEK, W. G. (1982), *Indian Healing: Shamanistic Ceremonialism in the Pacific Northwest Today*, Surrey, Columbia Británica, Hancock House Publishers.
JOCHIM, M. A. (1983), «Palaeolithic cave art in ecological perspective», en G. Bailey (ed.), *Hunter-Gatherer Economy and Prehistory: A European Perspective*, Cambridge, Cambridge University press, pp. 212-219.

JOLLY, P. (1986), «A first generation descendant of the Transkei San», *South African Archaeological Bulletin* 41, pp. 6-9.
KATZ, K. (1982), *Boiling Energy: Community Healing among the Kalahari !Kung*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
KATZ, R., BIESELE, M., y ST. DENIS, V. (1997), *Healing makes our Hearts Happy: Spirituality and Cultural Transformation among the Kalahari Ju/'hoansi*, Rochester, Vermont, Inner Traditions.
KEENEY, B. (ed.) (1999), *Kalahari Bushmen Healers*, Filadelfia, Ringing Rocks Press.
KEHOE, T. F. (1989), «Corralling: evidence from Upper Palaeolithic cave art», en L. B. Davis y B. O. K. Reeves (eds.), *Hunters of the Recent Past*, One World Archaeology, vol. 7., Londres, Unwin Hyman, pp. 34-45.
KENSINGER, K. M. (1973), «*Banisteriopsis* usage among the Peruvian Cashinahua», en M. Harner (ed.), *Hallucinogens and Shamanism*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 9-14 [ed. cast.: *Alucinógenos y chamanismo*, Valencia, Ahimsa, 2001].
KEYSER, J. D. y WHITLEY, D. S. (2000), «A new ethnographic reference for Columbia Plateau rock art: documenting a century of vision quest practices», *International Newsletter on Rock Art* 25, pp. 14-20.
KLEIN, R. G. (2001), «Southern Africa and modern human origins», *Journal of Anthropological Research* 57, pp. 1-16.
KLÜVER, H. (1926), «Mescal visions and eidetic vision», *American Journal of Psychology* 37, pp. 502-515.
— (1942), «Mechanisms of hallucinations», en Q. McNemar y M. A. Merrill (eds.), *Studies in Personality*, Nueva York, McGraw-Hill, pp. 175-207.
— (1966), *Mescal and the Mechanisms of Hallucinations*, Chicago, University of Chicago Press.
KNECHT, H., PIKE-TAY, A. y WHITE, R. (eds.) (1993), *Before Lascaux: The Complete Record of the Early Upper Palaeolithic*, Boca Ratón, CRC Press.
KNOLL, M. y KUGLER, J., «Subjective light pattern spectroscopy in the encephalographic frequency range», *Nature* 184, p. 1823.
—, KUGLER, J., HOFER, O. y LAWDER, S. D. (1963), «Effects of chemical stimulation of electrically induced phosphenes on their bandwidth, shape, number & intensity», *Confinia Neurologica* 23, pp. 201-226.
KOHN, M. (2000), *As We Know It: Coming to Terms with an Evolved Mind*, Londres, Granta Books.
KOZLOWSKI, J. K. (2000), «The problem of cultural continuity between the Middle and Upper Paleolithic in Central and Eastern Europe», en O. Bar-Yosef y D. Pilbeam (eds.), *The Geography of Neanderthals and Modern Humans in Europe and the Greater Mediterranean*, Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Bulletin 8, pp. 77-105.
KRAINITZKI, M., CHIVERS, H., SCHMITZ, R. W., KRAINITZKI, H. y PÄÄBO, S. (1999), «DNA se-

—, Stone, A., Schmitz, R. W., Krainitzki, H., Stoneking, M. y Paabo, S. (1997), «Neanderthal DNA sequences and the origin of modern humans», *Cell* 90, pp. 19-28.
Kroeber, A. L. (1925), «Handbook of the Indians of California», *Bureau of American Ethnology Bulletin* 78, Washington, D. C., Smithsonian Institution.
— (1939), «Cultural and natural areas of Native America», *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 38.
Kubovy, M. (1986), *The Psychology and Perspective of Renaissance Art*, Cambridge, Cambridge University Press [ed. cast.: *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Madrid, Trotta, 1996].
Kohn, H. (1955), *On the Track of Prehistoric Man*, Londres, Hutchinson.
Kuhn, L. y Bietti, A. (2000), «The Late Middle and Early Upper Paleolithic in Italy», en O. Bar-Yosef y D. Pilbeam (eds.), *The Geography of Neandertals and Modern Humans in Europe and the Greater Mediterranean*, Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Bulletin 8, pp. 49-76.
Kuhn, T. S. (1970), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press [ed. cast.: *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2000].
Kurten, B. (1972), «The cave bear», *Scientific American* 226, pp. 60-71.
La Barre, W. (1975), «Anthropological perspectives on hallucinations and hallucinogens», en R. K. Siegel y L. J. West (eds.), *Hallucinations: Behaviour, Experience & Theory*, Nueva York, John Wiley, pp. 9-52.
— (1980), *Culture in Context*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press.
Lakoff, G. y Johnson, M. (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press [ed. cast.: *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2001].
Lamb, F. B. (1980), «Manual Córdova-Rios», en J. Halifax (ed.), *Shamanic Voices: A Survey of Visionary Narratives*, Harmondsworth, Penguin, pp. 140-148.
Lame Deer y Erdoes, R. (1980), «Lame Deer», en J. Halifax (ed.), *Shamanic Voices: A Survey of Visionary Narratives*, Harmondsworth, Penguin, pp. 70-75.
Laming, A. (1959), *Lascaux: Paintings and Engravings*, Harmondsworth, Penguin.
Laming-Emperaire, A. (1959), *Lascaux: Paintings and Engravings*, Harmondsworth, Pelican.
— (1962), *La signification de l'art rupestre Paléolithique*, Paris, Picard.
Latour, B. y Woolgar, S. (1979), *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, Londres, Sage [ed. cast.: *La vida en el laboratorio: la construcción de los hechos científicos*, Madrid, Alianza, 1995].
Laughlin, C. D., McManus y D'Aquili, E. G. (1992), *Brain, Symbol and Experience: Toward a Neurophenomenology of Human Consciousness*, Nueva York, Columbia University Press.
Layton, R. (1987), «The use of ethnographic parallels in interpreting Upper Palaeolithic art», en L. Holy (ed.), *Comparative Archaeology*, Oxford, Blackwell, pp. 210-239.

— (1961), «Golden bough or gilded twig?», *Daedalus* 90, pp. 371-387.
— (1974), *Lévi-Strauss*, Londres, Fontana [ed. cast.: *Levi-Strauss, antropólogo y filósofo*, Barcelona, Anagrama, 1970].
Lee, R. B. (1968), «The sociology of !Kung Bushman trance performance», en R. Prince (ed.), *Trance and Possession States*, Montreal, R. M. Bucke Memorial Society, pp. 35-54.
— (1979), *The !Kung San: Men, Women & Work in a Foraging Society*, Cambridge, Cambridge University Press.
Leroi-Gourhan, A. (1964), *Les religions de la préhistoire*, París, Presses Universitaires de France [ed. cast.: *Las religiones de la prehistoria*, Barcelona, Laertes, 1994].
— (1968), *The Art of Prehistoric Man in western Europe*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson.
— (1976), «Interprétation esthétique et religieuse des figures et symboles dans la préhistoire», *Archives de Sciences Sociales des Religions* 42, pp. 5-15.
— (1982), *The Dawn of European Art: An Introduction to Palaeolithic Cave Painting*, Cambridge, Cambridge University Press [ed. cast.: *Los primeros artistas de Europa: introducción al arte parietal paelolítico*, Madrid, Encuentro, 1983].
— (1984), «Grotte de Lascaux», en *L'art des cavernes: atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, París, Ministère de la Culture, pp. 180-200.
Leroi-Gourhan, Arlette y Allain, J. (eds.) (1979), *Lascaux inconnu*, París, Éditions CNRS.
Leroi-Gourhan, Arlette (1982), «The archaeology of Lascaux Cave», *Scientific American* 246, 6, pp. 80-88.
Levinson, H. (1966), «Auditory hallucinations in a case of hysteria», *British Journal of Psychiatry* 112, pp. 19-26.
Lévi-Strauss, C. (1963), *Structural Anthropology*, Harmondsworth, Penguin [ed. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1995].
— (1966), *The Savage Mind*, Londres, Weidenfeld and Nicolson; Chicago, University of Chicago Press [ed. cast.: *El pensamiento salvaje*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2002].
— (1967a), «The story of Asdiwal», en E. Leach (ed.), *The Structural Study of Myth and Totemism*, Londres, Tavistock, pp. 49-70.
— (1967b), *The Scope of Anthropology*, Londres, Jonathan Cape.
— (1969), *Totemism*, Harmondsworth, Pelican Books.
— (1977), *Structural Anthropology*, vol. 2, Londres, Allen Lane.
Lewis-Williams, J. D. (1981), *Believing and Seeing: Symbolic Meanings in Southern San Rock Paintings*, Londres, Academic Press.
— (1983), *The Rock Art of Southern Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.
— (1986), «The last testament of the southern San», *South African Archaeological Bulletin* 41, pp. 10-11.
— (1987), «A dream of eland: a unexplored component of San shamanism», *World Ar-*

— (1991), «Wrestling with analogy: a methodological dilemma in Upper Palaeolithic art research», *Proceedings of the Prehistoric Society* 57, pp. 149-162.
— (1992), «Ethnographic evidence relating to "trancing" and "shamans" among southern and northern San groups», *South African Archaeological Bulletin* 47, pp. 56-60.
— (1995a), «Seeing and construing: the making and "meaning" of a southern African rock art motif», *Cambridge Archaeological Journal* 5, pp. 3-23.
— (1995b), «Modelling the production and consumption of rock art», *South African Archaeological Bulletin* 50, pp. 143-154.
— (1996), «"A visit to the Lion's house": structure, metaphors and sociopolitical significance in a nineteenth-century Bushman myth», en J. Deacon y T. A. Dowson (eds.), *Voices from the Past: /Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd Collection*, Johanesburgo, Witwatersrand University Press, pp. 122-141.
— (1997a), «Agency, art and altered consciousness: a motif in French (Quercy) Upper Palaeolithic parietal art», *Antiquity* 71, pp. 810-830.
— (1997b), «The Mantis, the Eland and the Meerkats: conflict and mediation in a nineteenth-century San myth», en P. McAllister (ed.), *Culture and the Commonplace: Anthropological Essays in Honour of David Hammond-Tooke*, número especial de *African Studies* 56, 2, Johanesburgo, Witwatersrand University Press, pp. 195-216.
— (2000), *Stories that Float from Afar: Ancestral Folklore of the /Xam San*, Ciudad del Cabo, David Philip.
— y Blundell, G. (1997), «New Light on finger-dots in southern African rock art: synesthesia, transformation and technique», *South African Journal of Science* 93, pp. 51-54.
— y Dowson, T. A. (1990), «Through the veil: San rock paintings and the rock face», *South African Archaeological Bulletin* 45, pp. 5-16.
— (1993), «On vision and power in the Neolithic: evidence from the decorated monuments», *Current Anthropology* 34, pp. 55-65.
— (1999), *Images of Power: Understanding Southern African Rock Art* (2.ª edición), Ciudad del Cabo, Struik.
—, Blundell, G., Challis, W. y Hampson, J. (2000), «Threads of light: re-examining a motif in southern African San rock art», *South African Archaeological Bulletin* 55, pp. 123-136.
—, Dowson, T. A. y Deacon, J. (1992), «Rock art and changing perceptions of southern Africa's past: Ezeljagdspoort reviewed», *Antiquity* 67, pp. 273-291.
Lex, B. (1979), «The neurobiology of ritual trance», en E. G. D'Aquili, C. D. Laughlin y J. McManus (eds.), *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 117-151.
Librado, F. (1981), *The Eye of the Flute: Chumash Traditional History and Ritual as told by Fernando Librado Kitsepawit to John P. Harrington*, Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Natural History.

cal Perspectives on the Origins of Modern Humans, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 391-414.
Lorblanchet, M. (1984a), «Grotte de Cougnac», en *L'art des cavernes: atlas des grottes ornées Paleolithiques Françaises*, Paris, Ministère de la Culture, pp. 467-474.
— (1984b), «Grotte de Pech-Merle», en *L'art des cavernes: atlas des grottes ornées Paléolithiques Françaises*, Paris, Ministère de la culture, pp. 467-474.
— (1991), «Spitting images: replicating the spotted horses of Pech Merle», *Archaeology* 44, 6, pp. 25-31.
— (1992), «Finger markings in Pech Merle and their place in prehistoric art», en M. Lorblanchet (ed.), *Rock Art in the Old World*, Nueva Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts, pp. 451-490.
— y Sieveking, A. (1997), «The monsters of Pergouset», *Cambridge Archaeological Journal* 7, pp. 37-56.
Ludwig, A. M. (1968), «Altered states of consciousness», en R. Prince (ed.), *Trance and Possession States*, Montreal, R. M. Bucke Memorial Society, pp. 69-95.
Lutz, C. (1992), «Culture and consciousness: a problem in the anthropology of knowledge», en F. Kessel, P. Cole y D. Johnson (eds.), *Self and Consciousness: Multiple Perspectives*, Hillsdale, Nueva Jersey, Lawrence Erlman, pp. 64-87.
Manker, E. (1996), «*Seite* cult and drum magic of the Lapps», en V. Diószegi (ed.), *Folk Beliefs and Shamanistic Traditions in Siberia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp. 1-14.
Marshack, A. (1972), *The Roots of Civilization*, Londres, Weidenfeld and Nicolson.
— (1991), *The Roots of Civilization: The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation*, Mount Kisco, Nueva York, Moyer Bell.
— (1962), «!Kung Bushman beliefs», *Africa* 32, pp. 221-251.
— (1969), «The medicine dance of the !Kung Bushmen», *Africa* 39, pp. 347-381.
— (1976), *The !Kung of Nyae Nyae*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
— (1999), *Nyae Nyae !Kung: Beliefs and Rites*, Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum, Harvard University.
Martindale, C. (1981), *Cognition and Consciousness*, Homewood, Illinois, Dorsey Press.
McBrearty, S. y Brooks, A. S. (2000), «The revolution that wasn't: a new interpretation of the origin of modern human behaviour», *Journal of Human Evolution* 39, pp. 453-463.
McClenon, J. (1997), «Shamanistic healing, human evolution & the origin of religion», *Journal for the Scientific Study of Religion* 36, pp. 345-354.
McCreery, P. y Malotki, E. (1994), *Tapanveni: The Rock Art Galleries of Petrified Forest and Beyond*, Petrified Forest, Arizona, Petrified Forest Museum Association.
McDonald, C. (1971), «A clinical study of hypnagogic hallucinations», *British Journal*

McKellar, P. (1972), «Imagery from the standpoint of introspection», en P. W. Sheehan (ed.), *The Function and Nature of Imagery*, Nueva York, Academic Press.

Mead, G. H. (1964), *Mind, Self and Society*, Chicago, Chicago University Press [ed. cast.: *Espíritu, Persona y sociedad: desde el punto de vista del conductivismo social*, Barcelona, Paidós, 1999].

— (1964), *Selected Writings*, ed. de Reck, A. J., Chicago, Chicago University Press.

Meillassoux, P. A. (1972), «From production to reproduction», *Economy and Society* 1, pp. 93-105.

Mellars, P. (1989), «Major issues in the emergence of modern humans», *Current Anthropology* 30, pp. 349-385.

— (ed.) (1990), *The Emergence of Modern Humans: An Archaeological Perspective*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

— (1994), «The Upper Palaeolithic Revolution», en B. Cunliffe (ed.), *The Oxford Illustrated Prehistory of Europe*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press.

— (1996), *The Neanderthal Legacy: An Archaeological Perspective from Western Europe*, Princeton, Princeton University Press.

Mellars, P. A. (2000), «The archaeological records of the Neanderthal-modern human transition in France», en O. Bar-Yosef y D. R. Pilbeam (eds.), *The Geography of Neanderthals and Modern Humans in Europe and the Greater Mediterranean*, Cambridge, Massachusetts, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, pp. 35-47.

Mellars, P. y Stringer, C. (eds.) (1989), *The Human Revolution: Behavioural and Biological Perspectives on the Origin of Modern Humans*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

Méroc, L. y Mazet, J. (1977), *Cougnac*, Gourdon, Éditions des Grottes de Cougnac.

Mithen, S. (1988), «Looking and learning: Upper Palaeolithic art and information gathering», *World Archaeology* 19, pp. 297-327.

— (1994), «From domain specific to generalized intelligence: a cognitive interpretation of the Middle/Upper Palaeolithic transition», en C. Renfrew y E. B. W. Zubrow (eds.), *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 29-39.

— (1996a), *The Prehistory of the Mind: A Search for the Origins of Art, Religion and Science*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson [ed. cast.: *Arqueología de la mente: orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*, Barcelona, Crítica, 1998].

— (1996b), «Domain-specific intelligence and the Neanderthal mind», en P. Mellars y K. Gibson (eds.), *Modelling the Early Human Mind*, Cambridge, McDonald Institute Monographs, pp. 217-229.

— (1998), «A creative explosion? Theory of mind, language and the disembodied mind of the Upper Palaeolithic», en S. Mithen (ed.), *Creativity in Human Evolution and Prehistory*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 165-191.

Mulkay, M. (1979), *Science and the Sociology of Knowledge*, Londres, Allen and Unwin.

Munn, H. (1973), «The mushrooms of language», en M. J. Harner (ed.), *Hallucinations and Shamanism*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 86-122 [ed. cast.: *Alucinógenos y chamanismo*, Valencia, Ahimsa, 2001].

Musi, C. C. (1997), *Shamanism from East to West*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

Myerhoff, B. G. (1974), *Peyote hunt: the sacred journey of the Huichol Indians*, Ithaca, Cornell University Press.

Narby, J., y Huxley, F. (2001), *Shamans through time: 500 years on the path to knowledge*, Londres, Thames & Hudson.

Needham, R. (1967), «Percussion and transition», *Man* 2, pp. 606-614.

Neher, A. (1961), «Auditory driving observed with scalp electrodes in normal subjects», *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology* 13, pp. 449-451.

— (1962), «A physiological explanation of unusual behaviour in ceremonies involving drums», *Human Biology* 34, pp. 151-160.

Neihardt, J. G. (1980), «Black Elk», en J. Halifax (ed.), *Shamanic Voices: A survey of Visionary Narratives*, pp. 95-102.

Newcomb, W. W. y Kirkland, F. (1967), *The Rock Art of Texas Indians*, Austin, University of Texas Press.

Noll, R. (1985), «Mental imagery cultivation as a cultural phenomenon: the role of visions in shamanism», *Current Anthropology* 26, pp. 443-461.

Norland, O. (1967), «Shamanism as experiencing the "Unreal"», en C.-M. Edsman (ed.), *Studies in Shamanism*, Estocolmo, Almqvist and Wiksell, pp. 166-185.

Oppitz, M. (1992), «Drawings on shamanic drums», *RES: Anthropology and Aesthetics* 22, pp. 62-81.

Orpen, J. M. (1874), «A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen», *Cape Monthly Magazine* (n.s.) 9, 49, pp. 1-13.

Oster (1970), «Phosphenes», *Scientific American* 222, pp. 83-87.

Pager, H. (1971), *Ndedema*, Graz, Akademische Druck.

Palmer, D. (2000), *Neanderthal*, Londres, Channel 4 Books.

Parkington, J. (1969), «Symbolism in cave art», *South African Archaeological Bulletin* 24, pp. 3-13.

Pettitt, P. B. y Pike, A. W. G. (2001), «Blind in a cloud of data: problems with the chronology of Neanderthal extinction and anatomically modern human expansion. With a response by J. P. Bocquet and P. Y. Demars», *Antiquity* 75, pp. 415-420.

Pfeifer, L. (1970), «A subjective report on tactile hallucinations in schizophrenia», *Journal of Clinical Psychology* 26, pp. 57-60.

Pfeiffer, J. E. (1982), *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*, Nueva York, Harper and Row.

Pinker, S. (1994), *The Language Instinct*, Nueva York, HarperCollins [ed. cast.: *El instinto del lenguaje: cómo crea el lenguaje la mente*, Madrid, Alianza, 2001].

POTAPOV, L. P. (1996), «Shamans's drums of Altaic ethnic groups», en V. Diószegi (ed.), *Folk Beliefs and Shamanistic Traditions in Siberia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp. 97-126.
PRICE-WILLIAMS, D. (1987), «The waking dream in ethnographic perspective», en B. Tedlock (ed.), *Dreaming: Anthropological and Psychological Interpretations*, pp. 246-262.
PRINS, F. E. (1990), «Southern Bushman descendants in the Transkei: rock art and rainmaking», *South African Journal of Ethnology* 13, 110-116.
— (1994), «Living in two worlds: the manipulation of power relations, identity and ideology by the last San rock artists of the Transkei, South Africa», *Natal Museum Journal of the Humanities* 6, pp. 179-193.
RANK, G. (1967), «Shamanism as a research subject», en C.-M. Edsman (ed.), *Studies in shamanism*, Estocolmo, Almqvist and Wiksell, pp. 15-22.
RAPHAEL, M. (1945), *Prehistoric Cave Paintings*, Nueva York, Pantheon Books, The Bollingen Series IV.
RAPPAPORT, R. A. (1999), *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge, Cambridge University Press.
RASMUSSEN, K. (1929), «Intellectual culture of the Iglulik Eskimos. Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24, 7, 1», Copenhague, Glydendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
REICHEL-DOLMATOFF, G. (1972), «The cultural context of an aboriginal hallucinogen», en P. T. Furst (ed.), *Flesh of the Gods: The Ritual Use of Hallucinogens*, Londres, Allen and Unwin, pp. 84-113.
— (1978a), *Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*, Los Angeles, UCLA Latin America Centre.
— (1978b), «Drug-induced optical sensations and their relationship applied to art among some Colombian Indians», en M. Greenhalgh y V. Megaw (eds.), *Art in Society*, Londres, Duckworth, pp. 289-304.
— (1981), «Brain and mind in Desana shamanism», *Journal of Latin American Lore* 7, pp. 73-98.
REZNIKOFF, I. y DAUVOIS, M. (1988), «La dimension sonore des grottes ornées», *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 85, pp. 238-246.
RICHARDS, W. (1971), «The fortification illusion of migraines», *Scientific American* 224, pp. 89-94.
RICHES, D. (1994), «Shamanism: the key to religion», *Man* (n.s.) 29, pp. 381-405.
RIDDINGTON, R. (1988), «Knowledge, power and the individual in subarctic hunting societies», *American Anthropologist* 90, pp. 98-110.
RIEL-SALVATORE, J. y CLARK, G. A. (2001), «Middle and early Upper Paleolithic burials and the use of chronotypology in contemporary Paleolithic research», *Current Anthropology* 42, pp. 449-479.
RITTER, D. W. y RITTER, E. W. (1972), «Medicine men and spirit animals in rock art of western North America», *Acts of the International Symposium on Rock Art*, pp. 97-125.

Old Art: Recent Advances in Hunter-Gatherer Studies, Los Angeles, Institute of Archaeology, Monograph 36, pp. 51-66.
ROSE, H. y ROSE, S. (eds.) (2000), *Alas, Poor Darwin: Arguments against Evolutionary Psychology*, Londres, Cape.
RUBY, J. (ed.) (1993), *The Cinema of John Marshall*, Reading, Harwood Academic Publishers.
RUSPOLI, M. (1987), *The Cave of Lascaux: the Final Photographic Record*, Londres, Thames and Hudson.
SACKS, O. (1970), *Migraine: The Evolution of a Common Disorder*, Londres, Faber [ed. cast.: *Migraña*, Barcelona, Anagrama, 1997].
SARBIN, T. R. (1967), «The concepts of hallucination», *Journal of Personality* 35, pp. 359-380.
SAUVET, G. (1988), «La communication graphique paléolithique», *L'Anthropologie* 92, pp. 3-16.
— y WLODARCZYK, A. (1995), «Eléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique», *L'Anthropologie* 99, pp. 193-211.
SAVAGE-RUMBAUGH, E. S. (1986), *Ape Language: From Conditioned Response to Symbol*, Nueva York, Columbia University Press.
SCARRE, C. (1989), «Painting by resonance», *Nature* 338, p. 382.
SCHAAFSMA, P. (1980), *Indian Rock Art of the Southwest*, Santa Fe, School of American Research.
— (1992), *Rock Art in New Mexico*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press.
SEDDON, D. (1978), *Relations of Production: Marxist Approaches to Economic Anthropology*, Londres, Frank Cass.
SEDMAN, G. (1966), «A comparative study of pseudo-hallucinations, imagery and true hallucinations», *British Journal of Psychiatry* 112, pp. 9-17.
SEGALL, M. H., CAMPBELL, D. T. y HERSKOVITS, M. J. (1966), *The Influence of Culture on Visual Perception*, Nueva York, Bobbs-Merrill.
SEPT, J. M. (1992), «Was there no place like home? A new perspective on early hominid archaeological sites from the mapping of chimpanzee nests», *Current Anthropology* 33, pp. 187-207.
SHAARA, L. (1992), «A preliminary analysis of the relationship between altered states of consciousness, healing and social structure», *American Anthropologist* 94, pp. 145-160.
SHERRATT, A. (1991), «Sacred and profane substances: the ritual use of narcotics in later Neolithic Europe», en P. Garwood, D. Jennings, R. Skeates y J. Toms (eds.), *Sacred and Profane*, Oxford, Oxford Committee for Archaeology, pp. 50-64.
SHREEVE, J. (1996), *The Neanderthal Enigma*, Nueva York, William Morrow & Co.
SIEGEL, R. K. (1977), «Hallucinations», *Scientific American* 237, pp. 132-140.
— (1978), «Cocaine hallucinations», *American Journal of Psychiatry* 135, pp. 309-314.
— (1980), «The psychology of life after death», *American Psychologist* 35, pp. 911-931.
— (1985), «LSD hallucinations: from ergot to electric kool-aid», *Journal of Psychoacti-*

— y JARVIK, M. E. (1975), «Drug-induced hallucinations in animals and man», en R. K. Siegel y L. J. West (eds.), *Hallucinations: Behaviour, Experience & Theory*, Nueva York, Wiley, pp. 81-161.
SIEVEKING, A. (1979), *The Cave Artists*, Londres, Thames & Hudson.
— (1991), «Palaeolithic art and archaeology: the mobiliary evidence», *Proceedings of the Prehistoric Society* 57, p. 33.
SIIKALA, A.-L. (1982), «The Siberian shaman's technique of ecstasy», en N. G. Holm (ed.), *Religious Ecstasy*, Estocolmo, Almqvist and Wiksell, pp. 103-121.
— (1992), «Shamanistic knowledge and mythical images», en A.-L. Siikala y M. Hoppal, *Studies on Shamanism*, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp. 87-113.
— (1998), *Studies on Shamanism*, 1.ª parte, Helsinki, Finnish Anthropological Society.
SILBERBAUER, G. B. (1981), *Hunter and Habitat in the Central Kalahari Desert*, Cambridge, Cambridge University Press [ed. cast.: *Cazadores del desierto: cazadores y hábitat en el desierto de Kalahari*, Barcelona, Mitre, 1983].
SMITH, N. W. (1992), *An Analysis of Ice Age art: Its Psychology and Belief System*, Nueva York, Peter Lang.
SOFFER, O. y CONKEY, M. W. (1997), «Studying ancient visual cultures», en M. W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N. G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and the Symbol*, San Francisco, Memoirs of the California Academy of Sciences 23, pp. 1-16.
STEPHEN, M. (1989), «Constructing sacred world and autonomous imagining in New Guinea», en G. Herdt y M. Stephen (eds.), *The Religious Imagination in New Guinea*, pp. 211-236.
STEVENS, A. (1975), «Animals in Palaeolithic cave art: Leroi-Gourhan's hypothesis», *Antiquity* 49, pp. 54-57.
STEWARD, J. (1929), «Petroglyphs of California and adjoining states», *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 33, pp. 423-438.
STOFFLE, R. W., LOENDORF, L., AUSTIN, D. E., HALMO, D. B. y BULLETS, A. (2000), «Ghost dancing in the Grand canyon: southern Paiute rock art, ceremony & cultural landscapes», *Current Anthropology* 41, pp. 11-38.
STOW, G. W. (1905), *The Native Races of South Africa*, Londres, Swan Sonnenschein.
— y BLEEK, D. F. (1930), *Rock Paintings in South Africa: From parts of the Eastern Province and Orange Free State; Copied by George William Stow; With an Introduction and descriptive notes by D. F. Bleek*, Londres, Methuen.
STRAUSS, L. (1993), «Preface», en F. Lévèque, A. M. Backer y M. Guilbaud (eds.), *Context of a Late Neanderthal: Implications of Multidisciplinary Research for the Transition to Upper Palaeolithic Adaptations at Saint-Césaire, Charente-Maritime, France*, Madison, Wisconsin, Prehistory Press, Monographs in World Archaeology 16, pp. xi-xii.
STRINGER, C. y GAMBLE, C. (1993), *In Search of the Neanderthals*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson [ed. cast.: *En busca de los neandertales*, Barcelona, Crítica, 1996].

TABORIN, Y. (1993), «Shells of the French Aurignacian and Périgordian», en H. Knecht, A. Pike-Tay y R. White (eds.), *Before Lascaux: The Complete Record of the Early Upper Palaeolithic*, Boca Ratón, CRC Press, pp. 211-228.
TAÇON, P. S. C., «An analysis of Dorset art in relation to prehistoric culture stress», *Inuit Studies* 7, pp. 41-65.
TATTERSALL, I. (1999), *The Last Neanderthal: The Rise, Success and Mysterious Extinction of our Closest Human Relatives*, Nueva York, Westview Press.
TAYLOR, F. K. (1981), «On pseudo-hallucinations», *Psychological Medicine* 11, pp. 265-271.
THOMAS, E. M. (1959), *The Harmless People*, Nueva York, Knopf.
THOMAS, J. (1990), «Monuments from the inside: the case of the Irish megalithic tombs», *World Archaeology* 22, pp. 168-189.
— (1991), *Rethinking the Neolithic*, Cambridge, Cambridge University Press.
THOMAS, N. y HUMPHREY, C. (1996), *Shamanism, History and the State*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
TOMÁSKOVÁ, S. (1997), «Places of art: art and archaeology in context», en M. W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N. G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Memoirs of the California Academy of Sciences 23, pp. 265-288.
TREVARTHEN, C. (1986), «Brain science and the human spirit», *Zygon* 21, pp. 161-182.
TURNER, V. (1967), *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press [ed. cast.: *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*, Madrid, Siglo XXI, 1999].
TURPIN, S. (1994), «On a wing and a prayer: flight metaphors in Pecos River art», en S. Turpin (ed.), *Shamanism and Rock Art in North America*, San Antonio, Rock Art Foundation, pp. 73-102.
TUZIN, D. (1984), «Miraculous voices: the auditory experience of numinous objects», *Current Anthropology* 25, pp. 579-596.
TWEMLOW, S. W., GABBARD, G. O. y JONES, F. C. (1982), «The out-of-body experience: a phenomenological typology based on questionaire responses», *American Journal of Psychiatry* 134, pp. 450-455.
UCKO, P. J. (1992), «Subjectivity and recording of Palaeolithic cave art», en T. Shay y J. Clottes (eds.), *The Limitations of Archaeological Knowledge*, Lieja, Études et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège, 49, pp. 141-180.
— y ROSENFELD, A. (1967), *Palaeolithic Cave Art*, Londres, Weidenfeld & Nicolson; Nueva York, McGraw Hill [ed. cast.: *Arte paleolítico*, Madrid, Guadarrama, 1967].
VAINŠTEJN, S. I. (1996), «The Tuvan (Soyot) shaman's drum and the ceremony of its "enlivening"», en V. Diószegi (ed.), *Folk Beliefs and Shamanistic Traditions in Siberia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp. 127-134.
VALIENTE-NOAILLES, C. (1993), *The Kua: Life and Soul of the Central Kalahari Bushmen*, Rotterdam, Balkema.
VARAGNAC, A. y CHOLLOT, M. (1964), *Musée des Antiquités Nationales: Collection Piette*

VASTOKAS, J. M y VASTOKAS, R. K. (1973), *Sacred Art of the Algonkians: A Study of the Peterborough Petroglyphs*, Peterborough, Mansard Press.
VIALOU, D. (1982), «Niaux, une construction symbolique magdalénienne exemplaire», *Ars Praehistorica* 1, pp. 19-45.
— (1986), *L'art des grottes en Ariège Magdalénienne*, XXII[e] Supplément à Gallia Préhistorique, París, CNRS.
— (1987), *L'art des cavernes: les sanctuaries de la prèhistoire*, París, Le Rocher.
— (1991), *La préhistoire*, París, Gallimard.
VINNICOMBE, P. V. (1991), *People of the Eland: Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, Pietermaritzburg, University of Natal Press.
VITEBSKY, P. (1995a), «From cosmology to environmentalism: shamanism as local knowledge in a global setting», en R. Fardon (ed.), *Counterworks*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 182-203.
— (1995b), *The Shaman: Voyages of the Soul, Ecstasy and Healing from Siberia to the Amazon*, Londres, Macmillan [ed. cast.: *El chamán: rituales, visiones y curaciones desde el Amazonas hasta Siberia*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996].
WALKER, J. (1981), «The amateur scientist: about phosphenes», *Scientific American* 255, pp. 142-152.
WALLER, S. J. (1993), «Scientific correspondence: Sound and rock art», *Nature* 363, p. 501.
WATSON, R. A. (1990), «Ozymandias, King of Kings: postprocessual radical archaeology as critique», *American Antiquity* 55, pp. 673-689.
WEDENOJA, W. (1990), «Ritual trance and catharsis: a psychobiological and evolutionary perspective», en D. K. Jordan y M. J. Schwartz (eds.), *Personality and the Cultural Construction of Society: Papers in Honour of Melford E. Spiro*, pp. 275-307.
WELLMANN, K. F. (1978), «North American Indian rock art and hallucinogenic drugs», *Journal of the American Medical Association* 239, pp. 1524-1527.
— (1979a), *A Survey of North American Indian Rock Art*, Graz, Akademische Druck.
— (1979b),«North American Indian rock art: medical connotations», *New York State Journal of Medicine* 79, pp. 1094-1105.
WHITE, R. (1986), «Rediscovering French Ice Age art», *Nature* 320, pp. 683-684.
— (1989a), «Toward a contextual understanding of the earliest body ornaments», en E. Trinkaus (ed.), *The Emergence of Modern Humans: Biocultural Adaptations in the Later Pleistocene*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 211-231.
— (1989b), «Production complexity and standardization in early Aurignacian bead and pendant manufacture: evolutionary implications», en P. Mellars y C. Stringer (eds.), *The Human Revolution: Behavioural and Biological Perspectives on the Origins of Modern Humans*, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 366-390.
— (1933a), «Technological and social dimensions of "Aurignacian-age" body orna-

— (1993b), «A social and technological view of the Aurignacian and Castelperronian personal ornaments in SW Europe», en Cabrera-Valdés (ed.), *El origen del hombre moderno en el suroeste de Europa*, Madrid, UNED, pp. 327-357.
WHITLEY, D. S. (1992), «Shamanism and rock art in far western North America», *Cambridge Archaeological Journal* 2, pp. 89-113.
— (1994), «By the hunter, for the gatherer: art, social relations and subsistence in the prehistoric Great Basin», *World Archaeology* 25, pp. 356-377.
— (1998a), «Cognitive neuroscience, shamanism and the rock art of native California», *Anthropology of Consciousness* 9, pp. 22-37.
— (1998b), «Meaning and metaphor in the Coso petroglyphs: understanding Great Basin rock art», en E. Younkin (ed.), *Coso Rock Art: New Perspectives*, Ridgecrest, California, Maturango Museum, pp. 109-176.
— (1998c), «To find rain in the desert: landscape, gender and rock art of far western North America», en C. Chippindale y P. S. C. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock Art*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 11-29.
— (2000), *The Art of the Shaman: Rock Art of California*, Salt Lake City, University of Utah Press.
—, DORN, R. I., SIMON, J. M., RECHTMAN, R. y WHITLEY, T. K. (1999), «Sally's rock shelter and the archaeology of the vision quest», *Cambridge Archaeological Journal* 9, pp. 221-247.
WIESSNER, P. (1982), «Risk, reciprocity and social influences on !Kung San economics», en R. Lee y E. Leacock (eds.), *Politics and History in Band Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 61-84.
— (1986), «!Kung San networks in a generational perspective», en M. Biesele, R. Gordon y R. Lee (eds.), *The Past and Future of !Kung Ethnography: Critical Reflections and Symbolic Perspectives: Essays in Honour of Lorna Marshall*, Hamburgo, Helmut Buske Verlag, pp. 103-136.
WILBERT, J. (1997), «Illuminative serpents: tobacco hallucinations of the Warao», *Journal of Latin American Lore* 20, pp. 317-332.
— (1981), «Two rock art sites in Calaveras County», en C. W. Meighan (ed.), *Messages from the Past: Studies in California Rock Art*, Los Angeles, Institute of Archaeology, UCLA, pp. 107-122.
WILLIS, R. (1994), «New shamanism», *Anthropology Today* 10, 6, pp. 16-18.
WINDELS, F. (1949), *The Lascaux Cave Paintings*, Londres, Faber and Faber.
WINKELMAN, M. J. (1990), «Shamans and other "magico-religious healers»: a cross-cultural study of their nature & social transformations», *Ethos* 18, pp. 308-352.
— (1992), *Shamans, Priests and Witches: A Cross-Cultural Study of Magico-Religious Practioners*, Tempe, Arizona, Arizona State University Anthropological Research Papers, 44.
WINTERS, W. D. (1975), «The continuum of CNS excitatory states and hallucinations»,

WOLPOFF, M. H. (1989), «Multiregional evolution: the fossil alternative to Eden», en P. Mellars y C. Stringer (eds.), *The Human Revolution: Behavioural and Biological Perspectives on the Origins of Modern Humans*, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 62-108.

WONG, K. (2000), «Trends in paleoanthropology», *Scientific American* (abril), pp. 79-87.

WYLIE, A. (1989), «Archaeological cables and tacking: the implications of practice for Bernstein's "Options beyond objectivism and relativism"», *Philosophy of Science* 19, pp. 1-18.

WYNN, T. (1996), «The evolution of tools and symbolic behaviour», en A. Lock y C. R. Peters (eds.), *Handbook of symbolic evolution*, Oxford, Clarendon Press, pp. 263-287.

YATES, R. y MANHIRE, A. (1991), «Shamanism and rock paintings: aspects of the use of rock art in the south-west Cape, South Africa», *South African Archaeological Bulletin* 46, pp. 3-11.

YORK, A., DALY, R. y ARNETT, C. (1993), *They Write Their Dreams on the Rock Forever: Rock Writings in the Stein River Valley of British Columbia*, Vancouver, Talonbooks.

ZIGMOND, M. (1986), «Kawaiisu», en W. L. D'Azevedo (ed.), *Handbook of North American Indians, Vol. 11: Great Basin*, Washington, D. C., Smithsonian Institution, pp. 398-411.

ZIMMERMAN, L. J. (1996), *Native North America: Belief and Ritual, Visionaries, Holy People and Tricksters, Spirits of Earth and Sky*, Londres, Duncan Baird [ed. cast.: *Indios norteamericanos: creencias, rituales y espíritus de la tierra y el cielo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997].

ZUBROW, E. (1989), «The demographic modelling of Neanderthal extinction», en P. Mellars y C. Stringer (eds.), *The Human Revolution: Behavioural and Biological Perspectives on the Origin of Modern Humans*, Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 212-231.

Agradecimientos

Muchas personas me han ayudado generosamente de muchas maneras a lo largo de los años. A todas les estoy agradecido. Los colegas y amigos que leyeron borradores de capítulos incluyen a Patty Bass, Geoff Blundell, William Challis, Paul den Hoed, David Hammond-Tooke, Jamie Hampson, Jeremy Hollmann, Marthina Mössmer, Ghilraen Laue, Siyakha Mguni, Bill Sheehan, Benjamin Smith y David Whitley. También estoy agradecido a Meg Conkey, con quien he disfrutado de muchas reveladoras conversaciones. William Challis, David Pearce, Rory McLean y Wendy Voorveldt prepararon los diagramas. Estoy agradecido a Norbert Aujoulat, Jean Clottes, Robert Bégouën, David Whitley, y a la Maison René Ginouvès (Archéologie et Ethnologie), CNRS, por proporcionar ilustraciones tan amablemente. Marthina Mössmer misericordiosamente ordenó las referencias y realizó otros milagros generados por ordenador con el texto.

Para el trabajo sobre los san del sur de África, estoy profundamente agradecido a Lorna Marshall, Megan Biesele, Mathias Guenther y Ed Wilmsen. En Norteamérica, David Whitley, Larry Loendorf, Megan Biesele, Polly Schaafsma, Ekkehart Malotki, Carolyn Boyd, Janet Lever y John Miller me llevaron a muchos emplazamientos de arte rupestre en numerosas excursiones de campo. David Whitley me ha proporcionado una gran cantidad de información.

Estoy especialmente agradecido a numerosas personas que hicieron posible que estudiara las cuevas del Paleolítico superior en Francia en 1972, 1989, 1990, 1995 y 1999, y con quienes mantuve valiosos debates. Jean Clottes, especialmente, ha sido siempre una fuente de conocimiento y una fuente de ayuda en muchos sentidos. Le estoy agradecido por invitarme a ser miembro del International Advisory Committee para el trabajo sobre la cueva de Chauvet. Otros que han proporcionado una ayuda indispensable en Francia incluyen a Norbert Aujoulat, Paul Bahn, Robert y Eric Bégouën, Brigette Delluc, Jean Gaussen, Yanik Le Guillou, André Leroi-Gourhan, Michel Lorblanchet,